

Organização:
Vania Pinheiro Chaves
Patrícia Monteiro



100 anos **de Jorge** **Amado**

O escritor,
Portugal e o
Neorrealismo



CLEPUL | Centro de Literaturas
e Culturas Lusoafri-
canas
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

100 ANOS DE JORGE AMADO
O ESCRITOR, PORTUGAL E O
NEORREALISMO

FICHA TÉCNICA

Título: *100 anos de Jorge Amado. O escritor, Portugal e o Neorrealismo*

Organização: Vania Pinheiro Chaves, Patrícia Monteiro

Capa: Alexandre Sousa

Composição & Paginação: Patrícia Monteiro e Luís da Cunha Pinheiro
Instituto Europeu Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes, Centro de
Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa

Lisboa, dezembro de 2015

ISBN – 978-989-8814-02-9

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2013»

Vania Pinheiro Chaves e Patrícia Monteiro
(organização)

100 anos de Jorge Amado
O escritor, Portugal e o
Neorrealismo

CLEPUL

Lisboa

2015

À Filipa,
que deu os primeiros passos para este volume
e continua nesta memória

Índice

| | |
|---|---|
| Apresentação, Vania Pinheiro Chaves | 9 |
|---|---|

I Depoimentos 15

| | |
|--|----|
| Do “Regionalismo” brasileiro no Neorrealismo português: re- visão, António Pedro Pita | 17 |
| Recordações de um leitor de Jorge Amado, Antônio Torres . . . | 25 |
| Depoimento do Escritor Corsino Fortes | 39 |
| Jorge Amado em Espanha, Elena Losada Soler | 51 |
| Jorge Amado, “Doutor” pela Universidade de Bari em 1990, Giovanni Ricciardi | 63 |
| O velho e sábio marinheiro da vida e da prosa, José Carlos de Vasconcelos | 73 |
| Jorge Amado, Mário Soares | 79 |
| Carta a Zélia Gattai (seguida de <i>P.S. a Jorge Amado</i>), Ondjaki . . | 83 |
| Jorge Amado, meu pai, Paloma Jorge Amado | 89 |

II Conferências 93

| | |
|--|-----|
| Jorge Amado: uma leitura das leituras, Ana Maria Machado . . | 95 |
| Em torno da cultura do negro brasileiro: o projeto comum de Jorge Amado e de Gilberto Freyre nos anos ’30, Antonio Dimas | 111 |
| Jorge Amado e o Neorrealismo Português, João Marques Lopes | 129 |

| | |
|---|-----|
| <i>Tenda dos Milagres</i> : um universo mítico-sincrético, Lúcia Betencourt | 141 |
|---|-----|

III Comunicações 161

| | |
|--|-----|
| Neorrealismo e Dualismo: um estudo estilístico da obra de Jorge Amado, Afrânio da Silva Garcia | 163 |
| O amor, a diferença e o preconceito no romance <i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i> , Anamarija Marinović | 175 |
| <i>O menino grapiúna</i> : universo da infância, imaginação e memória, formação e identidade, Ana Paula Bernardo | 193 |
| O coronelismo no romance de Jorge Amado e José Lins do Rêgo, André Heráclio do Rêgo | 209 |
| As personagens femininas de <i>Jubiabá</i> : percursos trágicos, Angela Maria Rodrigues Laguardia e Isabel Lousada | 227 |
| <i>Cacau</i> , o olhar e o discurso do oprimido, Áurea Maria Bezerra Machado | 239 |
| O cortejo de Dioniso em <i>Os pastores da noite</i> , Beatriz Weigert | 253 |
| Jorge Amado na “Hora da Guerra”: alguns dos atingidos pelo nazifascismo – As crianças, Benedito Veiga | 263 |
| <i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i> ou a arte de contar histórias, Bernardette Capelo-Pereira | 279 |
| Compreender o Outro: a herança pedagógica de <i>Capitães da areia</i> , Carla Ferreira | 299 |
| <i>A bola e o goleiro</i> : uma história de amor ilustrada, Conceição Pereira | 311 |
| O olhar poético de um turista, Edilene Matos | 321 |
| A “nova descoberta do Brasil”: a recepção crítica da obra de Jorge Amado na imprensa neorrealista portuguesa, Edvaldo A. Bergamo | 333 |
| Os efeitos de <i>Gabriela</i> , 35 anos depois, Ernesto Rodrigues | 347 |
| Casa com rio atrás: Jorge Amado em África, Fabiana Carelli | 361 |

| | |
|---|-----|
| O protagonista estrangeirado de <i>O país do carnaval</i> e os estereótipos do brasileiro, Fabio Mario da Silva | 375 |
| Amado queirosiano em <i>Brandão entre o mar e o amor</i> , Fernando Cristóvão | 389 |
| <i>Capitães da areia</i> na Itália, Giselle Larizzatti Agazzi e Maria Gloria Vinci | 399 |
| Jorge Amado sob um prisma francês, Gloria Carneiro do Amaral | 409 |
| Orixás de Amado: o imaginário africano em <i>Jubiabá</i> , João Ferreira Dias | 429 |
| <i>Jubiabá</i> : a memória negra no Brasil, José António Carvalho Dias de Abreu | 443 |
| As relações de poder nos romances amadianos do ciclo do cacau, Juliana Santos Menezes | 461 |
| O quase marinheiro português do século XIX que bem o é. Ensaio acerca da completa verdade sobre as discutidas aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, Juva Batella | 475 |
| Jorge Amado na Polónia: arte, política e ideologia, Kamila Krakowska Rodrigues | 487 |
| Uma alegoria do Brasil moderno: histórias e sonhos de liberdade em <i>Gabriela, cravo e canela</i> , Laila Brichta | 501 |
| Jorge Amado e o atual ensino do Português, Lola Geraldês Xavier | 515 |
| “A verdade está no fundo de um poço”: a vida que é um romance de longo curso, Luísa Marinho Antunes | 519 |
| Diálogos entre literatura e cinema: o neorrealismo em <i>Capitães da areia</i> , Maria Auxiliadora Fontana Baseio e Maria Zilda da Cunha | 529 |
| Às margens da lei do cais: uma leitura de <i>Mar morto</i> , Maria do Carmo Campos | 545 |
| “Vamos ao fogão” sonhar com cheiro, gosto e fartura. Os assuntos da cozinha na obra de Jorge Amado, Maria José Craveiro . . | 557 |

| | |
|---|-----|
| “Um dia vou ser...” Uma leitura de <i>Seara vermelha</i> , Maria Margarida de Maia Gouveia | 577 |
| Plasticidade, cor e movimento em <i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i> , Maria Raquel Oliveira | 591 |
| A correspondência entre Jorge Amado e Ferreira de Castro: regionalismo, assuntos afins e outros casos, Marinete Luzia Francisca de Souza | 603 |
| Jorge Amado, sua linguagem e a recepção norte-americana, Marly D’Amaro Blasques Tooge | 615 |
| Alteridade feminina e as duas cidades – desejo das ligações e resistência das figuras divergentes em <i>Capitães da areia</i> , Miguel Filipe Mochila | 645 |
| <i>O mundo da paz</i> , um livro que Jorge Amado escreveu, Ricardo António Alves | 657 |
| <i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i> : fantástico ou maravilhoso?, Ricardo de Medeiros Ramos Filho | 675 |
| Jorge Amado, militant et écrivain communiste: solidarité entre amis, Rui Afonso | 689 |
| Teresa Batista e outras guerras, Sara Augusto | 707 |
| Quando Jorge Amado seguiu Brecht: Castro Alves no palco, Sara Daniela Moreira da Silva | 723 |
| <i>Cacau e Suor</i> de Jorge Amado: representações de consciência ideológica e militante, Sara Filipa dos Reis Madeira | 731 |
| Jorge Amado: a writer with a feminist vision, Sudha Swarnakar | 747 |
| O casal Amado para crianças e jovens, Susana Ramos Ventura | 763 |
| <i>Cacau n’A selva</i> : amizade e aproximações literárias de Jorge Amado e Ferreira de Castro, Tânia Ardito | 775 |
| O milagre em Jorge Amado e José Rodrigues Miguéis: <i>Mar morto</i> e <i>O milagre segundo Salomé</i> , Teresa Martins Marques | 787 |
| Lazarillos na boa terra: considerações acerca do gênero picaresco na obra de Jorge Amado, Wagner Trindade | 803 |

Apresentação

Vania Pinheiro Chaves¹

O conjunto de ensaios deste livro tem uma origem comum: o Colóquio Internacional **100 anos de Jorge Amado. O escritor, Portugal e o Neorrealismo**, realizado em Portugal, em novembro de 2012. Concebida pelo Grupo de Investigação 6 do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o fito de participar nas celebrações do centenário do escritor baiano, a iniciativa foi realizada em conjunto com o Museu do Neo-Realismo (Vila Franca de Xira), o Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e o Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

A duração alargada do colóquio possibilitou a apresentação de um vasto leque de comunicações sobre a obra amadiana, nas quais especialistas nacionais e estrangeiros focalizaram, especialmente a relação de Jorge Amado com Portugal e os neorrealistas. Analisados pela Comissão Científica do Colóquio foram selecionados para publicação os ensaios que compõem este livro, que é publicado em versão eletrônica, devido à sua grande extensão, à maior possibilidade de difusão do e-

¹ CLEPUL-FLUL.

-book e à escassez dos nossos recursos financeiros. Com esta coletânea pretende-se contribuir não só para um conhecimento mais profundo e atualizado da obra amadiana, para a melhor compreensão da sua repercussão em Portugal, mas também para o reforço dos vínculos que unem as literaturas do Brasil e de Portugal e para os estudos literários dos dois países.

Nunca será demais recordar que Jorge Amado é, desde a sua aparição até hoje, o escritor brasileiro mais conhecido, editado e lido em Portugal², bem como aquele que mais vezes visitou o país e o que mais amplas e profundas ligações manteve com as suas gentes. Ainda que, durante a ditadura salazarista, ele fosse um “escritor maldito” para as autoridades portuguesas e as suas obras não pudessem ser vendidas em Portugal, elas foram lidas e divulgadas de forma clandestina. Na década de sessenta, a entrada discreta e vigiada do escritor baiano em Portugal foi tolerada pelas autoridades, mas, após o 25 de abril, ele pôde passar longas temporadas no país.

Dotado de imensa e permanente capacidade de juntar pessoas e de conviver com elas, possuía tantos amigos portugueses que a sua listagem seria de difícil feitura. Entre eles, destacam-se os escritores Ferreira de Castro, Alves Redol, Álvaro Salema, Fernando Namora, David Mourão-Ferreira, o historiador da literatura portuguesa Luís Forjaz Trigueiros, o editor Francisco Lyon de Castro, o banqueiro português residente na Bahia Antônio Celestino, o administrador do Casino do Estoril Nuno Lima de Carvalho, o ceramista José Franco, o pasteleiro Manuel Natário, de Viana do Castelo, António dos Reis Vinagre, um dos chefes da portaria do Hotel Tivoli, Mimi, Glória e Amadora, as três proprietárias do Restaurante Amadora, no Parque Mayer.

Além disso, Jorge Amado colecionou homenagens, prêmios e honrarias, entre os quais se destacam o colar e medalhão de *Grande Oficial da Ordem de Santiago da Espada* (1980) e o *Prémio Camões* (1994). São, todavia, bem mais antigos os vínculos que ligam o autor de *Ca-*

² Excluído o “fenômeno” Paulo Coelho.

cau a Portugal. Na entrevista que deu a Alice Raillard³, Jorge Amado conta que, trabalhando para a editora José Olympio de 1934 a 1937 e podendo influenciar na escolha dos livros, “brigou muito pelo livro português”. Refere outrossim que, pouco depois, quando dirigia a coleção “Romances do Povo” das Edições Vitória, fez publicar *A lã e a neve*, de Ferreira de Castro. Sabe-se também que, no final da mesma década, ele já costumava receber na sua residência no Rio de Janeiro, dois dos seus mais antigos amigos portugueses: o pintor Eduardo Anahory e Beatriz Costa.

A importância que Portugal tinha para o escritor e o homem Jorge Amado evidencia-se ainda em *Navegação de Cabotagem*, pois o seu livro de memórias está repleto de pequenos fragmentos sobre o país e os seus habitantes. Nesses apontamentos são mencionados acontecimentos importantes ou comezinhos da história pessoal e profissional do criador de Gabriela, bem como as suas relações afetivas, intelectuais, ideológicas e literárias com os portugueses e Portugal.

Em contraste com a recepção quase imediata da obra amadiana em Portugal, a sua publicação foi, inicialmente, complicada e difícil. A editora Livros do Brasil, que comprara, em 1947, os direitos de lançamento de alguns livros do nosso escritor, publicou, em 1949, *Terras do Sem Fim e Jubiabá*, mas só em 1970 conseguiu lançar – num único volume – *País do Carnaval, Cacau e Suor*. Francisco Lyon de Castro, diretor da editora Europa-América, ousou retomar em 1958, a publicação da obra amadiana, ao lançar *Gabriela, Cravo e Canela* e este ato de rebeldia o obrigou a travar longa e árdua batalha, que incluiu prisões, interrogatórios e processos.

Compreender o que representou a leitura da obra de Jorge Amado em Portugal, antes e depois de ele ser considerado um “escritor maldito”, assim como precisar a influência que ela exerceu sobre várias gerações é tarefa que exige grande esforço e atenção. Muitos escritores e críticos literários consideram que Jorge Amado influenciou, mais

³ Jorge Amado, *Conversas com Alice Raillard* (tradução de Annie Dymetman), Lisboa, ASA, 1992.

do que qualquer outro autor, a gênese e o florescimento do Neorrealismo português. Entre eles, Adolfo Casais Monteiro que, numa crônica publicada em 1945, escreveu ser impossível “negar a sedução que as admiráveis qualidades do realismo lírico de Jorge Amado possam ter exercido sobre muitos dos novos romancistas portugueses”⁴. Essa também a opinião de Fernando Namora que afirma terem os livros do escritor baiano robustecido nas letras portuguesas “a procura de uma seiva revigoradora”⁵. Pertencente a uma geração posterior, Alexandre Pinheiro Torres aponta igualmente a influência marcante de Jorge Amado na ficção portuguesa ao referir que as primeiras obras neorrealistas – em particular as de Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes – estão “impregnadas da patética dramaticidade que caracteriza o autor de *Mar Morto*”⁶, o que exemplifica quer com os elos visíveis entre *Capitães da Areia* e *Esteiros*, quer com os propósitos assumidos pelos autores em *Cacau* e *Gaibéus*. Mais recentemente ainda, Edvaldo Bergamo, professor da Universidade de Brasília, comprova, num extenso e profundo estudo comparado⁷, a existência de afinidades ideológicas e estéticas entre *Cacau* e *Gaibéus*, *Capitães da Areia* e *Esteiros*, *Suor* e *Casa da Malta*, *Jubiabá* e *Cerro Maior*.

Dessas e de outras questões tratam os ensaios reunidos neste volume, nos quais fica patente que outras aproximações podem ser estabelecidas entre as obras amadianas e as dos escritores neorrealistas portugueses. E, o que é ainda mais importante, mostra-se aqui que Jorge Amado produziu obras que merecem ser conhecidas e estudadas. A celebração do seu centenário foi um estímulo para a realização dessas tarefas, pois como muito bem lembra Luís Bueno⁸, intenção social

⁴ Apud *O romance. Teoria e crítica*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1964.

⁵ Apud Álvaro Salema, *Jorge Amado. O homem e a obra. Presença em Portugal*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1982, p. 96.

⁶ Alexandre Pinheiro Torres, “Jorge Amado visto do meridiano português” in *Jorge Amado – documentos*, Lisboa, Europa-América, 1964, p. 16.

⁷ Edvaldo Bergamo, *Ficção e convicção. Jorge Amado e o neo-realismo literário português*, São Paulo, UNESP, 2008.

⁸ Luís Bueno, “Romance em transformação” in *Jorge Amado e o Neorrealismo*

e preocupação estética não se excluem e Jorge Amado foi sempre um escritor com preocupações estéticas muito evidentes, tendo realizado constantes experiências formais.

português. Catálogo, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2012, pp. 28-39.

Parte I

DEPOIMENTOS

Do “Regionalismo” brasileiro no Neorrealismo português: re-visão

António Pedro Pita¹

O interesse do chamado neorrealismo pela literatura brasileira dita regionalista não é, sob o ponto de vista histórico-cultural, uma novidade.

Permitindo-me não ser exaustivo, já que não é esse o foco deste depoimento², basta lembrar as direções bicéfalas de *Orpheu* e de *Atlântida* e a reiterada atenção da revista *Presença* e da *Revista de Portugal* para perceber que a consonância entre o neorrealismo nascente e o regionalismo brasileiro toma forma numa relação já existente.

Essa relação assumiu configurações – ou hipóteses de configuração – muito diferentes, entre as quais a ideia de comunidade luso-brasileira, a que o poeta João Barros ligou definitivamente o seu nome, não é a menos ambiciosa.

Mas o elemento gerador do interesse do neorrealismo nascente pela ficção brasileira dos anos 30 poderá talvez encontrar-se na expressão “nova descoberta do Brasil”.

¹ Universidade de Coimbra (Faculdade de Letras e Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX).

² O presente texto reproduz uma intervenção oral e mantém as marcas (o ritmo, o estilo) dessa oralidade.

António Ramos de Almeida consagrará a expressão numa célebre conferência pronunciada em 1944. Nascido em Olinda-Recife, António Ramos de Almeida envolve-se desde muito jovem em atividades cívicas, políticas e culturais na cidade de Coimbra, em cuja Faculdade de Direito vai licenciar-se. A Coimbra da primeira metade dos anos 30 é um caldeirão tumultuoso que, entre outras coisas, vai apurar a decisiva metamorfose de um republicanismo radical para um materialismo marxizante, que modela uma nova consciência intelectual centrada na convicção da historicidade integral de todas as práticas humanas.

A travessia de *Manifesto* – a revista contraposta por Miguel Torga ao alegado esteticismo presencista – pode ser instrutiva. Não porque nela encontremos, ou queiramos encontrar, diretamente os tópicos referenciais da famosa cisão que arrasta Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt e Miguel Torga para o exterior da órbita presencista, mas porque nela é claramente perceptível uma mudança de tom, de ambiente doutrinário, de paisagem ideológica, pontuada justamente pela historicidade irredutível das grandes aventuras do espírito – as de Goethe e de Romain Rolland, por exemplo; sem esquecer o reconhecimento dos grandes debates que traçaram as (novas) tarefas dos (novos) intelectuais e, deste ponto de vista, é significativa a colaboração de Bento de Jesus Caraça – de que importa tomar consciência transformadora.

O trabalho da consciência que se transforma ao fogo das grandes contradições da época – ou melhor: o trabalho de uma consciência que lê nos dramas da época as contradições que anunciam a mutação civilizacional que fará superar o capitalismo – é, afinal, o processo de maturação das condições mais gerais do neo-realismo, vertiginosamente acelerado com a eclosão da Guerra Civil de Espanha.

Neste sentido, “neorrealismo” é o nome da auto-consciência epocal (e até, no momento, pouco consensual) da importância política da prática artística.

Por isso, a arte não é um momento segundo ou derivado. Daí a sua importância. Mas, também, a urgência da invenção das condições de uma prática artística adequada a essa consciência histórica.

Invenção? Sim. É que há *uma insuficiência de teoria*: e não, como frequentemente continua a repetir-se, uma imposição de teoria. Refere Joaquim Namorado: a “formulação ideológica” destes problemas “torna-se extremamente difícil, em virtude, primeiramente, de não existir no campo artístico um estudo aprofundado, metódico e específico destes problemas, tratados quase sempre em aspetos particulares ou à margem do desenvolvimento de outros. Os textos sobre arte e literatura dos filósofos materialistas são na maior parte dos casos fragmentos de trabalho incidindo sobre outros assuntos”.

Não é tanto desconhecimento ou conhecimento precário. É de uma efetiva insuficiência teórica que deve falar-se. Mais: esta insuficiência de teoria prende-se com *uma insuficiência* da tradição – sobretudo, no campo literário: *uma insuficiência* da tradição realista. Nas palavras de Joaquim Namorado, “aos jovens escritores dos anos 30 punha-se o imperativo da criação de técnicas suscetíveis de exprimir o seu modo de entender o mundo” inspirando-se “nas tradições da nossa literatura popular [...] nas conquistas de certo romance moderno, em Michael Gold, em Istrati, em Steinbeck, Hemingway e nas experiências do romance brasileiro”; punha-se o problema de conquistar “um estilo apropriado às suas concepções do mundo e da vida; seria pedagógico comparar os modos como Mário Dionísio, Carlos de Oliveira, Namora, Cardoso Pires, Afonso Ribeiro e Abelaira atacaram e resolveram (ou não) o mesmo problema. Daí sairia pelo menos destruída a afirmação da uniformidade e realismo dos escritores neo-realistas”.

Dito por outras palavras: não há programa estético (senão um imaginário programa ideológico daqueles que nunca defrontaram as exigências concretas da produção artística) impondo, previamente, as suas condições à produção de cada obra. Há mesmo (a observação de Joaquim Namorado é clara) a necessidade de inventar a cada momento as soluções adequadas à questão do neo-realismo: tornar visível a cena e

o movimento da história na ótica da emancipação, inventar o sentido do tempo.

Como vimos agora mesmo, é um contexto favorável à recepção da ficção regionalista: da *nova descoberta do Brasil*.

A expressão é, contudo, um pouco mais opaca, ou mais ambígua, do que parece. Traduz, certamente, a *descoberta* de uma nova dimensão ficcional capaz de responder à crise da experiência, que Walter Benjamin (nas páginas célebres de *O narrador – Reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov*), identificara depois da Primeira Guerra Mundial.

Mário Dionísio (a cuja intensa e influente atividade crítica é imprescindível acrescentar o trabalho de licenciatura consagrado a Érico Veríssimo em 1939 mas só recentemente editado sob o título [*Érico Veríssimo*]. *Um romancista brasileiro*), António Ramos de Almeida e o menos conhecido, mas neste ponto não menos importante, Afonso de Castro (que também assinou em *Sol Nascente* e em *O Diabo* como Afonso de Castro Senda) foram mediadores incansáveis de um processo que ainda não é completamente conhecido na sua extensão e nos seus contornos exatos³.

A eles se deve uma boa parte dessa *descoberta*. Suficientemente importante para assim ser batizada num célebre artigo de Joaquim Namorado sobre Amando Fontes. “O acontecimento mais saliente da última temporada literária (escreve Joaquim Namorado em Dezembro de 1938) foi, sem dúvida, a *descoberta do Brasil* realizada através dos seus jovens romancistas”. Prossegue: “hoje os portugueses descobriram o Brasil: Jorge Amado, Erico Veríssimo, Graciliano Ramos, Amando Fontes, José Lins do Rego, e tantos outros, trouxeram até nós a gente, as ruas, as aldeias e as cidades do Brasil; a inquietação, o desespero e a ansiedade, as esperanças, a vida dos brasileiros”.

³ Cf. Luís Crespo de Andrade, “Um rasgo vermelho sobre o oceano. Intelectuais e literatura revolucionária no Brasil e em Portugal” in Lucia Maria Paschoal Guimarães (org.), *Afinidades atlânticas. Impasses, quimeras e confluências nas relações lusobrasileiras*, Rio de Janeiro, Quartet, 2009.

Sublinho: a *descoberta do Brasil* não é – pelo menos não é unicamente – a descoberta de novos escritores brasileiros. É a descoberta do Brasil *através* dos novos escritores brasileiros.

É curioso aproximar esta argumentação da aproximação ao problema desenvolvido por António Ramos de Almeida, nesse mesmo ano de 1938, num ensaio intitulado “O romance brasileiro contemporâneo através de seus principais intérpretes”, publicado em *Sol Nascente* dobrado em dois artigos, o primeiro consagrado a Jorge Amado e o segundo a José Lins do Rego e Amando Fontes.

Ora, é exatamente pelo modo como, na ficção, *descobrem* – outros dirão: *inventam* – o Brasil que os escritores brasileiros “saltaram as fronteiras do seu país”, ainda segundo uma expressão de Joaquim Namorado no mesmo artigo. Por outras palavras: atingiram uma certa universalidade. Ou: conduziram ao plano desta universalidade a sua prática literária.

Por isso, a já referida conferência “A nova descoberta do Brasil”, pronunciada por António Ramos de Almeida no dia 3 de maio de 1944 e nesse mesmo ano editada num pequeno volume⁴ é, porventura acima de tudo, a consagração da *importância cognitiva da literatura*.

A partir da convicção de que “tudo o que se construiu no Brasil foi [...] produto de trabalho árduo e penoso, lutas de suor, de sangue, de lágrimas e de ideias, sem as quais nada se faz de grande neste mundo”, é lícito perguntar onde *poderemos* “descobrir os segredos das grandes lutas”, onde é que o devir-nação toma consciência de si próprio. É na literatura: são “os poetas, os romancistas, os historiadores, os ensaístas, sobretudo os das novas gerações, aqueles que mostraram ao mundo a grandeza e a extensão do seu país”. Mais: “eles são a linguagem da selva, da ‘catinga’ e dos pampas, a palavra eloquente das florestas, dos rios e dos homens; representam sobretudo a luta admirável do ho-

⁴ António Ramos de Almeida, *A nova descoberta do Brasil*, Porto, Editorial Fenianos, 1944. A conferência foi pronunciada no Salão Nobre do Clube Fenianos Portuenses, numa sessão presidida pelo Dr. Mauro de Freitas, Cônsul do Brasil no Porto.

mem que saiu das tribos, da escravatura e conquistou a liberdade, porta aberta à amplidão do Futuro”. É o que António Ramos de Almeida designa por “conquista da expressão brasileira”.

Esquemáticamente, é certo; rapidamente, sem dúvida – mas está aqui uma concepção de literatura.

A literatura não distrai, não evade, não decora. A literatura também não é, simplesmente, a expressão de consciências individuais. A literatura que simplesmente distrai, evade ou decora está dessintonizada do seu próprio tempo. Ora, pertence a uma pré-compreensão geracional, partilhada por António Ramos de Almeida, que é possível e historicamente necessário construir os fundamentos dessa sintonia entre a arte e o tempo, isto é, entre o *acontecimento histórico* e os modos de expressão artística que dão forma e permanência ao acontecimento histórico.

A arte deve fazer conhecer: e não, simplesmente, referir, ilustrar. Fazer conhecer significa mostrar o sentido de um acontecimento.

A identificação destas características singulariza a “literatura regionalista” de outras práticas literárias e investe a sua difusão entre nós de um alcance completamente diferente da mera “divulgação” de autores brasileiros.

É ainda António Ramos de Almeida que escreve, em artigo sobre *O amanuense Belmiro* de Ciro dos Anjos:

Os romances de Graciliano Ramos, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Jorge Amado, Amando Fontes, Raquel Queirós, Erico Veríssimo chegaram de chofre, como um duche sobre uma sensibilidade leitora e crítica embutida pelo decadentismo mórbido do romance europeu que usara e abusara das escavações psicológicas. O romance brasileiro irrompia como qualquer coisa de diferente, repleto de força e de vida de um humanismo novo, onde os problemas concretos e reais da sociedade e do indivíduo se misturavam uns nos outros.

Uma leitura “neorrealista” do modernismo, que reduz a valorização da linguagem ao subjetivismo e permanece numa estrita e estreita noção do que seja a análise psicológica conjuga-se, neste passo, com

uma universalização da ficção brasileira “regionalista”. É como se se afirmasse, por outras palavras que o romance do século XX precisou dessa ficção regionalista para captar dimensões universais da condição humana. Ou: que o romance regionalista é um dos caminhos para estabelecer as bases de uma nova ficção. Ou ainda: foi na ficção regionalista brasileira que uma universalidade concreta da condição humana ganhou configuração e voz.

A literatura brasileira traz à fundamentação estética do “neorrealismo” a noção de que é possível *uma outra* prática literária, em que uma *determinada* consciência histórica ganha forma artística no espaço do modernismo.

Recordações de um leitor de Jorge Amado

Antônio Torres¹

Recordo Jorge Amado como um mestre também na arte de fazer amigos, apresentar pessoas umas às outras, de recebê-las em sua bela casa na Rua Alagoinhas, 33, no bairro do Rio Vermelho, em Salvador da Bahia, e nos seus endereços do Rio de Janeiro e de Paris. Missivista incansável, ele sempre dava um jeito de encontrar tempo para ler e responder as cartas que recebia de todo o mundo, numa disponibilidade impressionante em se tratando de um escritor com dedicação exclusiva ao seu ofício, e ao mesmo tempo figura pública frequentemente envolta em múltiplas solicitações. As mais de cem mil páginas guardadas num acervo isolado na fundação que leva o seu nome, na capital do seu estado natal, comprovam o quanto ele dialogou intensamente por via postal. Não foram poucos os ilustres desconhecidos, promissores ou não, que no início de suas carreiras literárias mereceram dele amáveis palavras de incentivo, a serem guardadas como um troféu pelos destinatários mais discretos, ou divulgadas triunfalmente pelos mais afoitos.

O autor destas linhas foi um desses felizardos. E de forma tão surpreendente quanto inesquecível, para um voraz leitor de seus livros,

¹ Escritor baiano, membro da Academia Brasileira de Letras.

desde a adolescência quando um deles lhe caiu às mãos. E que o tinha na conta de uma figura inatingível, já que se tratava do romancista brasileiro mais lido, mais traduzido, mais viajado, mais cortejado, mais popular – sua popularidade jamais fora igualada por qualquer outro escritor brasileiro do seu tempo, ou de antes dele, ainda que a crítica, sobretudo a acadêmica, lhe torcesse o nariz. Portanto, este que agora vos escreve não contava com aquele seu gesto, imprevisível, desprendido, atencioso, melhor dizendo, de uma generosidade inimaginável. Eis a história:

Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1972.

Já estava aprontando a mala, para uma rápida viagem a São Paulo. Motivo: o lançamento paulistano do meu primeiro livro – *Um cão ui-vando para a lua* –, programado para a inauguração de uma livraria no Largo do Arouche, no centro da cidade.

O telefone tocou. Ao atendê-lo, reconheci a voz de um amigo paulista que tinha duas notícias, uma boa e outra ruim.

Pedi-lhe que comesse pela ruim.

E ele: “– Para o seu azar, Jorge Amado vai fazer a noite de autógrafos de *Teresa Batista cansada de guerra* aqui, em São Paulo, hoje, no mesmo horário da sua. Como qualquer lançamento dele dá enchente, o seu pode ficar às moscas.”

Por essa eu não esperava. A coincidência dos dois lançamentos, no mesmo horário, era mesmo preocupante. Mas fazer o que, se estava tudo marcado e, àquela hora, não dava mais para propor outra data?

“– Agora conta a boa. . .”

“– Leia o jornal *O Estado de São Paulo* de hoje.”

Claro que, ao chegar ao Aeroporto Santos Dumont, no centro do Rio, não me esqueceria de comprar o “*Estadão*”. E lá estava, na página 10 do meu primeiro caderno, uma matéria de boníssimo tamanho sobre os dois lançamentos, com as capas dos respectivos livros em destaque, o do baiano universalmente consagrado e o do estreante já devidamente avisado de que se preparasse para ser esmagado pelo peso do nome do

seu ilustre conterrâneo. No entanto, ao se encaminhar para o avião, o tal estreante já estava mais otimista, achando que de modo algum aquela seria uma viagem perdida. Ao contrário: trazia-lhe à lembrança uma outra, a do menino de um dos contos mais bonitos do mundo, “As margens da alegria”, de João Guimarães Rosa, no qual ele nos conta a história de “uma viagem inventada no feliz”. A julgar pelo espaço que coubera ao passageiro aqui no poderoso “Estadão”, e junto logo de quem, ganhara a sua por antecipação. Só por isso já se sentia no lucro.

São Paulo, 12 de dezembro de 1972. Fim de tarde.

Chego à livraria alguns minutos antes da hora marcada e me dirijo ao balcão, para me apresentar. Um rapaz me cumprimenta, se desmanchando em mesuras. E logo revela a razão do seu entusiasmo: Jorge Amado acabava de sair dali.

E logo fiquei sabendo da surpresa. Da gratíssima surpresa. Antes de ir para a livraria onde estaria autografando seu novo romance, dali a pouco, e certamente para uma multidão, Jorge Amado passara naquela outra, na qual comprara o livro do estreante, que deixou com o vendedor, pedindo-lhe para enviá-lo ao hotel em que estava hospedado, devidamente autografado. Como se isso fosse pouco, deixou uma cartinha com simpáticas saudações ao novo autor, e dando-lhe seu endereço e telefone, para que o procurasse, quando fosse à Bahia. Seria isso algo normal no mundo das letras, ou somente em se tratando de um cavalheiro chamado Jorge Amado? A praxe deveria ser outra: o estreante envidar esforços para descobrir como enviar seu livro para o escritor consagrado, escrever para ele para saber se o havia recebido, se tivera tempo de lê-lo, o que achara, etc., tentar uma aproximação através de um amigo que tivesse um amigo que por sua vez era amigo... Não era mais ou menos assim a *via crucis* em busca de reconhecimento, por caminhos mais longos do que no admirável novo mundo-ego inaugurado pela *web*? Enfim, para o destinatário daquela cartinha escrita de próprio punho em 12 de dezembro de 1972, Jorge Amado parecia haver descido do topo da montanha em que fora colocado pela força da sua

obra para dar uma mão a um mocinho sem currículo recém-chegado à planície das letras.

Ainda ia haver mais.

Poucos meses depois, o telefone toca, e era ele próprio no outro lado da linha, convidando para dois dedos de prosa em seu apartamento em Copacabana, no Rio de Janeiro. Perguntou se podia convidar também o artista plástico Calazans Neto, seu grande amigo, capista e ilustrador de alguns dos seus livros. Ora, ora, como não? E lá me fui. Para conhecê-lo pessoalmente, assim como à sua mulher, a escritora Zélia Gattai, e o “mestre Calá”, um conviva espirituoso, encantador, cujo senso de humor preenchia o vazio que ficava na sala toda vez que o telefone tocava e Dona Zélia se levantava para atendê-lo. O que acontecia a todo instante. Eram ligações dos jornais, das TVs, dos embaixadores dos mais diversos países. Jorge pedia licença, ia e vinha, se desculpava pelas interrupções à conversa. Lá pelas tantas, deu-se por vencido pelas chamadas gerais de meio mundo à sua procura.

“– Eu queria mesmo era conversar com você. Mas não me deixam. Vá à Bahia. A gente conversa lá.”

Fui. E na companhia da Sonia, já grávida, e de barrigão, do nosso primeiro filho.

Eu me recordo: era uma sexta-feira. Chegamos à famosa casa do bairro do Rio Vermelho, em Salvador, na boa companhia de Kátia Badaró, uma amiga dos Amado, que lhes telefonara antes, avisando da nossa visita. E fomos recebidos com alegria, só que numa hora em que ele parecia muito ocupado. A escrever. Convidou-nos, aos três, para voltarmos no domingo.

Baiano, mas vivendo fora do estado em que nasci desde cedo, finalmente eu iria ser apresentado a praticamente todo o meio literário local – por Jorge Amado! E isso em torno dos comes e bebes de um opíparo almoço dominical, com os cheiros, cores e sabores carregados da sensualidade que impregnavam as suas páginas.

“– Chegue cedo, para a gente poder conversar.”

Só que uma equipe da TV argentina chegou antes, para entrevistá-lo. Sua sala de visitas estava completamente tomada por câmaras, cabos, refletores, que o seguiam por quartos, escritório, cozinha, tudo. E a produção pedia-lhe para trocar de roupa, nas mudanças dos *sets* de gravação. E ele, tendo nas mãos uma camisa estampada, de cores vivas, bem ao gosto de turista norte-americano no Hawai: “– Zélia, esta fica bem?”.

Isso não foi tudo: a campainha tocava o tempo todo. E lá ia ele para a porta de casa, para ser fotografado, ora por japoneses, ora por turistas paulistas que chegavam aos bandos, enquanto o convidado que atendera ao seu pedido de chegar cedo se perguntava como ele aguentava esse tranco e ainda era capaz de escrever com tanta regularidade.

Voltaria a visitá-lo, na Bahia, no Rio, em Paris. Às vezes – raras vezes – com sorte de encontrá-lo sem o desassossego que o acompanhava em toda parte. E não foram poucas as cartas que dele recebi, enviadas de Salvador, Londres, Lisboa, Martinica... Ou seja, pela vida afora ele acompanhava com interesse o destino do escritor estreante que em São Paulo o levava a fazer um desvio de caminho para comprar o seu livro, naquele fim de tarde de 12 de dezembro de 1972.

Agora recordo a iniciação de um leitor à obra de Jorge Amado. Foi através do *Mar morto*, no qual navegaria em duas noites, para desembarcar ao raiar de um dia com o mesmo arrebatamento com que já havia lido um célebre vate e ícone do romantismo no Brasil, o também baiano Antônio de Castro Alves. De tão poético, o romance de Jorge Amado parecia uma versão contemporânea, em prosa, da lira flamejante, libertária, daquele que tanto colocou a sua pena a serviço de um mundo mais justo, comprometida com a construção de uma nova ordem social, e com a causa republicana e abolicionista, quanto também arrebatava

os corações como o grande poeta do amor e da melancolia do século XIX.

“– Por que Castro Alves e Jorge Amado estão ainda por merecer estudos analíticos mais amplos e profundos?”

A pergunta é do escritor e crítico literário Hélio Pólvora, num ensaio intitulado *Jorge Amado e o romance do mar*. E ele responde:

– Justamente porque expõem sentimentos comuns, ânsias comuns, esperanças disseminadas. E, sobretudo, porque são eloquentes: exprimem logo o essencial sem o recurso ao debate de ideias, dispensam os mistérios do texto. Dizem verdades essenciais – e isso, como ficou bem dito de Máximo Gorki, é uma arte do coração.

Mar morto seria então uma comprovação disso, embora não tenham sido poucos os críticos que o combateram, chegando-se até a acusá-lo de sentimentalismo quase pueril, amontoado de lugares comuns e banalidades que de modo algum poderiam ser elevadas à categoria de poesia.

Pelo conjunto da obra, a crítica, sobretudo a universitária do eixo chique Rio – São Paulo, o acusava de explorar os aspectos pitorescos da vida baiana, mais predisposto a retratar esteriótipos do que em interpretar as verdadeiras causas e consequências das tensões sociais. Outra, porém, era a recepção dessa mesma obra pelos leitores, aos quais – no dizer de Augusto Nunes –, os tipos inesquecíveis criados por Jorge Amado informavam que leitura pode ser puro prazer. Augusto Nunes diz mais:

Os personagens do escritor baiano, inspiradores de ilustrações magníficas, transformaram o leitor em diretor de elenco. Além de nome, têm cores e cheiro. Às vezes, existem. Gabriela, por exemplo, tem cor de canela, cheiro de cravo e virou gente com o

nome de Sônia Braga. A fusão começou na novela da TV Globo. Consumou-se no filme de Bruno Barreto.²

Dir-se-ia ainda que poucos ficcionistas brasileiros dominaram tão bem a arte de escrever diálogos. Os criados por Jorge Amado são de uma naturalidade espantosa, dando-nos a impressão de que ele tinha os ouvidos afinadíssimos para a linguagem coloquial, o que o distinguia da maioria dos autores surgidos antes dele, e mesmo de muitos da sua própria geração. Nos seus romances, narração e diálogo têm marcas de origem e carimbo de autenticidade nacional.

Costuma-se dividir a sua literatura em duas fases: na primeira, ela é engajada, de marcante compromisso sócio-político, com prioridades regionalistas e nos valores do proletariado negro da cidade de Salvador. Na segunda, depois do seu desligamento do Partido Comunista, e a partir da publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958, suas preocupações político-revolucionárias desaparecem, dando lugar a um comprometimento com a cultura popular, com ênfase na brasilidade negra e mestiça, em oposição à moral burguesa. Verbetes reducionistas assim não estariam obliterando o repertório multifacetado, multirracial e multicultural de sua obra?

O leitor aqui recordado ainda não lia os críticos. Era um adolescente mais chegado à poesia do que à prosa. Ainda assim já havia lido com interesse um romance de Machado de Assis (*Helena*), outro de Graciliano Ramos (*Angústia*), os contos de Monteiro Lobato reunidos em *Urupês*, e uma série de antologias intitulada *Maravilhas do conto* (hispano-americano, russo, norte-americano, etc.). *Mar morto* o conquistara definitivamente para a prosa de ficção. Ponto para o poder de sedução da humaníssima fala baiana que Jorge Amado tão bem sabia captar para a linguagem escrita, trazendo à literatura brasileira um colorido encantador, até, ou principalmente, para um leitorzinho baiano como o que aqui se rememora, pois, sendo natural do interior do estado e nele ainda vivendo, desconhecia a vida e as lendas do mar, os

² Artigo publicado no caderno *Ideias* do *Jornal do Brasil*, em 5 de agosto de 2005.

cenários míticos amadianos, pintados pelo seu viés sincrético, a retratar uma deslumbrante visão utópica de mundo.

E a descoberta desse mundo fabuloso deveu-se a um professor – de Geografia! –, que chegara, procedente do Rio de Janeiro, para dar aulas no único liceu da cidade, surpreendendo os seus alunos com seus vastos conhecimentos de serras, mares, rios, lagos, pontos culminantes, continentes, capitais, países. Aos poucos, ele revelaria outros domínios, que abrangiam da Matemática à Literatura. Esse mestre de nome estranho – chamava-se Carloman, por extenso, Carloman Carlos Borges –, fora das salas de aulas empenhava-se em falar de livros e autores jamais falados naquele estabelecimento de ensino, parado no tempo do romantismo. Para o professor Carloman, compreenderíamos melhor o país em que vivíamos, se lêssemos a literatura brasileira moderna, muito bem representada pelos romancistas do Nordeste, que, com a cearense Rachel de Queiroz, o alagoano Graciliano Ramos, o paraibano José Lins do Rego e o baiano Jorge Amado haviam inaugurado o mais poderoso ciclo literário nacional, no século XX, o do “romance de 30” – ou seja, da década de 1930. “– Para começar a gostar da obra de Jorge Amado, leia este” – ele disse, ao me emprestar o *Mar morto*. “– Quando se começa a ler Jorge Amado, não se para mais.”

Estávamos na segunda metade da década de 1950, numa cidade de 50 mil habitantes, luzes verdes, sonhos dourados, e vida cultural limitada. Nosso imaginário era povoado pelos personagens interpretados pelos astros e estrelas de Hollywood, e nós, os rapazes, ora saíamos do cinema andando como um *cowboy* que acabava de apear do cavalo, ora iríamos passar horas e horas diante de um espelho, caprichando num pimpão que nos deixasse parecidos com o Elvis Presley. Nos bailes, porém, só sabíamos dançar mesmo era o bolero. Aquele que ousou os primeiros requebros do *rock and roll* foi aplaudido de pé, como um herói. Ler Jorge Amado significou descobrir um outro heroísmo.

Começando o *Mar morto* em tom de conversa pessoal, íntima, de pé de ouvido, ele seduz o leitor desde a primeira linha – “... Agora

eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia”³ –, e daí por diante leva-o em ondas, deixando-o completamente envolvido pelas dores das labutas dos seus marinheiros, tanto quanto pelo prazer de um texto amoroso, memorável: “Vinde ouvir essas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e de Lívia que é a história da vida e do amor no mar.” Uma história de aventura e de liberdade, de mitos oriundos de tradições culturais tão próximas e tão desconhecidas daquele leitorzinho interiorano:

E se ela não vos parecer bela, a culpa não é dos homens rudes que a narram. É que a ouvistes da boca de um homem da terra, e, dificilmente, um homem da terra entende o coração dos marinheiros. Mesmo quando esse homem ama essas histórias e essas canções e vai às festas de dona Janaína, mesmo assim ele não conhece todos os segredos do mar. Pois o mar é mistério que nem os velhos marinheiros entendem.⁴

Imagine o encantamento que, já às suas primeiras linhas, o *Mar morto* iria causar num menino nascido num sertão onde nem rio existia. Nunca dantes havia lido nada, em prosa, que lhe provocasse tamanho arrebatamento. Além de lhe trazer o mar, Jorge Amado escrevia num idioma de um tempo mais atual. Embora desbragadamente romântico, não havia em seu texto os floreios gongóricos ao gosto do romantismo, muito menos laivos da retórica barroca tropical. O que fazia (e faz) o encanto desse idioma era (e é) a sua humaníssima fala baiana, tão cheia de musicalidade, lirismo, malemolência, tempero, sensualidade. E o que dizer de sua vasta galeria de tipos humanos? *Mar morto* estava povoado por alguns desses tipos, que, para começar, me levaram a passar duas noites em claro:

Estrela matutina. No cais o velho Francisco balança a cabeça.
Uma vez, quando fez o que nenhum mestre de saveiro faria, ele

³ Jorge Amado, *Mar morto*, Rio de Janeiro, Record, 1993, p. 9.

⁴ Jorge Amado, 1993, p. 9.

viu Iemanjá, a dona do mar. E não é ela quem vai agora de pé no Pacote Voador? Não é ela? É ela, sim. É Iemanjá quem vai ali. E o velho Francisco grita para outros no cais:

– Vejam! Vejam! É Janaína.

Olharam e viram. Dona Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começava a se realizar. No cais os marítimos viam Iemanjá, a dos cinco nomes. O velho Francisco gritava, era a segunda vez que ele a via.

Assim contam na beira do cais.⁵

Como referiu Jacques Salah,

De todos os mitos que sustentam os romances amadianos e lhes dão a profunda ressonância da fatalidade, nenhum é tão amplamente utilizado quanto o de Iemanjá que empresta a *Mar morto* a sua estrutura, o seu sopro poético e a sua força dramática. A história de Guma é, em certas ocasiões, tão comovente quanto a de Édipo. O sistema das relações entre os personagens se reproduz graças à presença mediadora do mito afro-brasileiro, o velho esquema da ficção grega que nada mais é, talvez, do que a expressão das relações inerentes a todos os grupos humanos desde sempre.⁶

Fim de uma leitura. Começo de outra.

“Senta-te aqui ao meu lado, amiga, e eu te contarei uma história”⁷. Pronto, lá estava ele de novo, como a querer pegar o leitor pelo colo e

⁵ Jorge Amado, 1993, p. 222.

⁶ Jacques Salah, “O cenário mítico em *Mar morto*” in *Colóquio Jorge Amado – 70 anos de Mar morto*, Salvador, Casa de Palavras, 2008.

⁷ Jorge Amado, *ABC de Castro Alves*, 22.^a ed., São Paulo, Martins, s.d., p. 13.

embalá-lo, num doce acalanto:

A noite está cheia de estrêlas, são homens valentes que morreram. Senta-te aqui, dá-me a tua mão, vou te contar a história de um homem valente. Vês aquela estrêla lá longe, mais além do navio fundeado, mais além do forte velho, da sombra das ilhas? Deve ser êle iluminando o céu da Bahia.⁸

Aquele aluno a quem o professor Carloman Carlos Borges emprestara o *Mar morto* iria querer mais. Para sua sorte, a única livraria da cidade em que vivia tinha todos os dezessete livros de Jorge Amado publicados até então. A sorte das sortes: poder comprar uma coleção deles com pagamento em suaves prestações, ou seja, a perder de vista. Pretendia ler todos eles na casa de roça onde nascera e para a qual retornaria, nas férias escolares, quando, surpreendentemente, sua mãe iria querer saber quem era o autor daqueles livros que ele lia o tempo todo. O motivo da pergunta: chegara-lhe aos ouvidos daquela senhora católica fervorosa que o filho dela andava a ler um escritor comunista, cruz credo! Naquele momento ele estava com o *ABC de Castro Alves* em suas mãos.

Voltei à página de Jorge Amado em que havia parado, e li o seguinte parágrafo para a minha mãe:

Amiga, mais forte, mais poderosa e mais bela que a voz maviosa do poeta que canta em São Paulo é a voz que chora nas senzalas do Recife. Porque não há nada mais belo que a voz do povo. E o gênio é aquele que a interpreta, que lhe dá forma, o que vai na frente de todos os que clamam. No Sul, cantavam, no Norte ele ia começar a clamar o seu clamor, gritos e apóstrofes de vingança, ameaça e profecia, seria o mais lindo canto do seu tempo.⁹

⁸ Jorge Amado, s.d., p. 13.

⁹ Jorge Amado, s.d., p. 104.

“– É assim que Jorge Amado escreve, mamãe. A senhora achou que alguma dessas palavras que acabei de ler é contra as leis de Deus?”

“– O que eu achei é que ele escreve bonito demais” – ela disse, e nunca mais tocou no assunto.

– Com quantas amarras? [...]

– Com tôdas?¹⁰

Salve, salve, capitão de longo curso.

Recordo-o ainda em *O país do carnaval*: “Fica-se vivendo a tragédia de fazer ironias”¹¹. Pois não deixa de ser irônico que o mundo acadêmico, que costumava jogá-lo num saco de gatos, para malhá-lo como a um Judas, esteja a fazer uma reavaliação de Jorge Amado. Chega a parecer que agora ele “era o herói” (*copyright* para Chico Buarque), o herói popular ao qual alguns círculos eruditos fazem justiça, como nunca o fizeram, enquanto ele viveu. Seja como for, não custa recordar que essa virada começou em 2010, quando duas venerandas instituições do ensino superior, uma de São Paulo e a outra da Bahia, realizaram um seminário em torno do seu nome, e com auditórios lotados. Agora se descobre que “ainda há terrenos férteis a serem explorados” em sua obra, como a homossexualidade em alguns de seus romances, e “o grande potencial da literatura amadiana para a pesquisa histórica”, conforme avaliação acadêmica feita em recente edição da bela *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, também de São Paulo. Era agora que Jorge Amado iria se perguntar: “Mudou a universidade brasileira ou mudei eu”? E são tantos os *workshops* em torno dos seus livros – e da sua vida – pelo país afora, e tantas as homenagens *around the world* – Oropa, França e Bahia –, em torno do seu centenário, que o espaço aqui ficou pequeno para dar conta de tudo. A esta altura, porém, recorde-se o do *Colóquio Internacional 100 Anos de Jorge Amado*, realizado em

¹⁰ Jorge Amado, *Os velhos marinheiros*, 11.^a ed., São Paulo, Martins, 1961, p. 311.

¹¹ Jorge Amado, *O país do carnaval*, fixação do texto por Paloma Amado e Pedro Costa sob a orientação do Autor, Lisboa, Dom Quixote, 2010, p. 13.

Portugal, sob a regência da Professora Doutora Vania Pinheiro Chaves, que se iniciou no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, e se estendeu, em eventos muito bem sucedidos, pelas Universidades de Lisboa, de Coimbra e do Porto. Tudo a confirmar o que sempre se soube, mas nem sempre se disse antes, conforme lembra o professor e escritor baiano Aleilton Fonseca: que na obra de Jorge Amado, “somos nós e a nossa cultura mestiça e afro-baiana, nosso imaginário, nossas marcas étnicas e sociais, os diversos aspectos da nossa formação, que ali estão representados”¹². E que ela revela “a nossa experiência particular do mundo”.

Salve, Jorge!

¹² Aleilton Fonseca, “As lições de Jorge Amado” in Flávio Gonçalves dos Santos; Inara de Oliveira Rodrigues e Laila Brichta (org.), *Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado, História, Literatura e Cultura*, Ilhéus-Bahia, Editora da UESC, 2013, p. 58.

Depoimento do Escritor

Corsino Fortes

Ex.ma Professora Doutora Vania Chaves
Ex.mos Catedráticos de Portugal e do Brasil
Prezados Conferencistas

Queiram permitir-me recorrer à perenidade de breves secâncias culturais entre o Mundo Lusófono e Jorge Amado, nomeadamente: à relevância da intertextualidade afro-brasileira no segundo quartel do século passado; às raízes históricas e pontos de afeto entre Brasil e Cabo Verde a potenciar o neorrealismo recebido; à simbólica convivência telúrica entre personagens criadas por Jorge Amado e Baltazar Lopes; à visita de Jorge Amado a Cabo Verde em maio de 1985; a Jorge Amado, um dos lídimos obreiros da Lusofonia.

À minha prezada amiga e escritora Ana Paula Tavares, direi que recebi o convite com a morabeza de quem se sente envolto na angolanidade fraterna de “Estamos Juntos” e através da Senhora Presidente da Academia Brasileira de Letras e da ditosa filha Paloma Amado, agradeço com penhor o muito que aprendi das comunicações que me precederam.

Minhas Senhoras e meus Senhores

As mulheres e homens de cultura do meu país, através da Associação de Escritores Cabo-verdianos, rejubilam com esta honrosa oportunidade e rendem as suas homenagens à Comissão Organizadora que materializa o histórico evento sobre a perenidade da memória e legado de Jorge Amado. Evento que possibilita valorar e vivenciar o quilate determinante a nível estético, cultural e político da emergência da intertextualidade afro-brasileira que a partir dos anos 30 do século passado contribui para a libertação e substantivação do destino da Lusofonia.

Bebendo da inesgotável fonte do Professor Manuel Ferreira, é hoje incontestemente a afirmação que as malhas do salazarismo fascista não conseguiram impedir que a leitura, a partir dos princípios do século, de certos textos nomeadamente de Graciliano Ramos e de Jorge Amado, penetrasse em algumas das ex-colónias portuguesas em África, tais como Angola e Moçambique e, com acento especial, em Cabo Verde, exercendo assim uma inegável influência na formação literária e estética de muitos jovens escritores africanos.

De Angola, Costa Andrade é determinante ao afirmar aos Amigos Brasileiros:

Entre a nossa literatura e a vossa os elos são muito fortes. Experiências semelhantes e influências simultâneas se verificam.

É fácil ao observador corrente encontrar Jorge Amado e os seus *Capitães da areia* nos melhores escritores. E acresce que, desde Drummond de Andrade a Solane Trindade, a literatura brasileira está presente nas égides das novas gerações que lutam pela liberdade. A vossa literatura influenciou a nossa. Forjou a mesma identidade e o híbrido resultou das mesmas coordenadas.

É de salientar que estes contributos já vinham do século XIX, com excelente repositório de influências culturais, ideológicas, políticas e literárias do Brasil, onde este país é apontado como modelo para a independência.

É significativo este hibridismo de que nos fala Costa Andrade, nomeadamente entre o branco e o negro, quando o próprio Jorge Amado

se assume como afro-latino, no excerto do poema em que patenteia a sua mestiçagem étnico-cultural:

Conheci hoje o negro que há em mim
E que vive no meu peito ignorado
Sob uma pele branca de europeu
Aquele negro que se deu ao Jorge Amado
E que hoje se me deu.

Nessa abrangência, a poeta Noémia de Sousa, de Moçambique, através de signos étnico-culturais e ideológicos, africaniza a estruturação semântica do longo poema “Samba”, no abraço da África-Europa-Brasil, nesta estância final:

Os ritmos fraternos do Samba
Acordando o meu povo adormecido à sombra dos imbondeiros
Dizendo na sua linguagem encharcada de ritmo
Que as correntes dos navios negreiros não morreram, não,
Só mudaram de nome
Mas ainda continuam
Continuam
Oh ritmos fraternos do Samba.

Entre São Salvador da Bahia e a Baía do Porto Grande, na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, as impressões digitais telúricas e autárquicas das obras de Jorge Amado percorrem e encontram a trilha da socialização de uma cultura mestiça que, como uma ponte, se estende de um a outro lado do mar, graças à envolvimento das raízes históricas, pontes de afeto e afinidades comuns.

O historiador cabo-verdiano António Leão Correia e Silva, na identificação dessas raízes, pontes e afetos, na sua obra *Combates pela História* regista:

As relações entre Brasil e Cabo Verde perdem-se no tempo, pois a colonização do primeiro a seguir a 1500 foi feita a partir de

Cabo Verde, uma vez que o arquipélago, transformando-se em interposto do comércio escravo e, ao mesmo tempo, laboratório de pesquisas e experimentações de natureza vária, iria fornecer ao Brasil a mão-de-obra necessária à exploração dos seus vastos recursos naturais.

Na mesma obra acrescenta: “Estilos de vida e modos de organização da sociedade foram igualmente transplantados das ilhas onde, aliás, se construiu pela primeira vez uma sociedade de convívio prolongado entre negros e brancos.”

Nessa abrangência, o historiador Daniel Pereira, na sua obra *Importância histórica da Cidade Velha* reconta que ali, a partir da Ribeira Grande, ocupando o vale e ensaiando as primeiras culturas rudimentares, os europeus ergueram a primeira cidade portuguesa na África subsaariana, o exato lugar de experimentação de homens, animais e plantas, uma espécie de placa giratória entre três continentes, recebendo de todos e a todos dando.

Como resultado desse passado, que entrelaça na dor e no amor afinidades e pontes de afeto, o Brasil é considerado pelos cabo-verdianos como um irmão, tão parecidos nas raízes libertárias de afirmação humanística.

O poeta trovador B. Leza eterniza este lastro de trocas afetivas de sangue e cultura na morna que a dado passo canta:

Brasil, bô ê nosso irmão
Sim c’ mabô nós ê moreno
Brasil nô crebo tcheu
Nô crebo tcheu de coração

(Brasil, és nosso irmão
És moreno como nós
Brasil nós te amamos
No fundo do coração)

Todavia, as afinidades literárias foram os vasos comunicantes entre escritores brasileiros e escritores cabo-verdianos que trouxeram um

peso fundamental ao percurso literário das elites ilhenas, a partir dos anos 30 e com maior repercussão nos de 40 e 50 do século passado, para a eclosão de uma modernidade estética na literatura cabo-verdiana que prima pelo fincar dos pés na terra crioula, ser o cabo-verdiano proprietário cultural das suas ilhas e dos seus valores, libertando-se de vez dos desenraizados modelos estilísticos cultuados na metrópole, que oprimia através da colonização e opressão fascista a sociedade cabo-verdiana.

Escritores como Jorge Amado (de *Jubiabá*, *Capitães da areia* e *Gabriela cravo e canela*) e tantos outros como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge de Lima (daquela “Nega Fulô”), João Cabral de Melo Neto, Lygia Fagundes Telles, Vinícius de Moraes, Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, são comuns e não só nas estantes como na massa crítica dos intelectuais cabo-verdianos ao lado dos nativos como Jorge Barbosa, Baltazar Lopes, Manuel Lopes, que se organizaram no final dos anos 30 e lançaram o movimento literário claridoso, o qual se veio a revelar como uma imensa força aglutinadora cujos ecos repercutem até hoje entre o antes e o depois na literatura cabo-verdiana.

Segundo defende Baltazar Lopes, a literatura chegada e recebida em Cabo Verde era um verdadeiro deslumbramento. Razões de ordem social, cultural, histórica e ideológica potenciaram a operacionalidade de influências da literatura brasileira no processo de mudança e transformação tão radical que daria origem ao aparecimento da revista *Claridade* a partir de 1936, data da publicação da primeira revista das nove surgidas, que se estenderam de 1936 a 1960.

Já depois da publicação do romance *Chiquinho* numa interpretação literária e sociológica, afirmava ele em 1956 que a ficção e a poesia brasileira referencia-nos um ambiente, tipo, estilos, forma de comportamento, defeitos, virtudes, atitudes perante a vida que se assemelham aos destas ilhas, principalmente naquilo que as ilhas têm de mais castiço e de menos contaminado. E pensamos – continua Baltazar – que essa identidade ou quase identidade de subjacências não pode ser deturpação de escritores, ficcionistas e poetas aliterados; deve corresponder a semelhanças profundas de estrutura social, evidentemente com

as correções que outros fatores, uns iniciais e outros supervenientes, exigem.

A obra de Jorge Amado chega a Cabo Verde como a modulação lírica de uma prosaica dialética a reivindicar um outro estatuto, a objetivar o universo de uma outra brasilidade em relação

aos famintos
aos incompreendidos
aos injustiçados
aos marinheiros grevistas
aos marginais
ao submundo dos trabalhadores braçais
à grande massa de mão-de-obra alienada.

Tal substantivação humanística se empolgou a elite cultural, também não deixou de emocionar uma expressiva franja de homens e mulheres anónimos, por se reverem no retrato social e individual do realismo autêntico e simplista das personagens que se misturam com o povo das ilhas. Chegam então a Cabo Verde os moradores do Tabuão da Baixa do Sapateiro e do Pelourinho, habitantes suarentos dos encardidos sobradões do Salvador e das velhas ladeiras; chegam e entrecruzam com Nha Rosa Calita, Mamãe Velha, Nhô Chic'Ana, Totone Menga Menga, Chiquinho, Toi Mulato, Chico Zepa, Parafuso. Chegam, respiram e entrecruzam com a degradação socioeconómica e política de um tempo cabo-verdiano que Baltazar Lopes localizou, um tempo que trazia no mais recôndito dos seus propósitos os genes do protonacionalismo.

Assim, o Professor Alberto de Carvalho diz que “Baltazar Lopes realiza um «Chiquinho» com um máximo de verosimilhança na sua ficção do universo humano, tornando-o, como Jorge Amado, mais real do que a própria realidade, através de uma técnica inédita na literatura cabo-verdiana, que só posteriormente viria a ser seguida e explorada pelo neorrealismo português.”

Como um coração que bate à porta da sua morada, com a morabeza do patrício que chega à ilha, ao lar, após séculos de peregrinação lite-

rária e cultural ao redor do mundo, foi redobrado o deslumbramento da chegada de Jorge Amado e esposa, Zélia Gattai, a Cabo Verde, em maio de 1986, na comitiva do Presidente da República Federativa do Brasil, José Sarney.

Regressada a comitiva ao Brasil, Jorge Amado e Zélia Gattai prolongam a estadia por mais um mês para dar satisfação tanto à fraternidade ampla como à massa crítica e emocional da cabo-verdianidade. Fez questão de visitar o desativado Campo de Concentração do Tarrafal, presídio onde penaram Luandino Vieira, Chico Lyon de Castro e tantos outros amigos. Foi-lhe mostrada também a cela onde o poeta e histórico político angolano Agostinho Neto cumpriu a sentença.

Assistindo a um batuque na Praça Pública, na cidade de Santa Catarina, Jorge Amado e Zélia Gattai sentem-se na Baía de Todos os Santos, já que as cabrochas cabo-verdianas na vertigem da dança ao som do canto são iguais às mulatas cabo-verdes do Brasil no requiebro e na graça. Zélia Gattai aponta ao marido uma das formosas batucadeiras: “aquela parece com uma filha de Santo, Olega Aleketu”. Estamos na Bahia, responde Jorge, o ritmo e os deuses são os mesmos, os encantados dançam acima das ideologias.

Assim, não espanta que o poeta e ensaísta Gabriel Mariano tenha encontrado “vivo” em São Vicente Quincas Berro d’Água entre os marinheiros da Praia do Bote e Rua de Passâ Sabe.

Jorge Amado durante a sua estada em Cabo Verde deu uma histórica e determinante entrevista ao Movimento Pro-Cultura através dos jovens intelectuais José Luís Hoppfer e Daniel Spínola. A perspicaz acutilância das questões debruçou-se sobre: 1) as circunstâncias e a evolução da sua escrita; 2) a evolução formal e a caracterização ideológica da respectiva obra; 3) a recrudescência do movimento literário-cultural negro brasileiro e 4) a polémica sobre a problemática do crioulo em Cabo Verde.

Jorge Amado, servindo-se da sua vivenciada mundividência, respondeu com base numa dialética do contraditório: dos trinta romances escritos, tudo se deveu ao povo baiano, uma literatura social criada so-

bre a realidade brasileira, sobre a vida popular na cidade e no campo. Se há uma evolução formal, há sempre uma unidade funcional na defesa do interesse do povo contra os seus inimigos, ao lado da liberdade contra a opressão, ao lado da luta para o fim da miséria e da fome, para uma vida e um futuro melhor. Enfatiza que já não tem paixão pelas classificações literárias, que não passam de rótulos presos com alfinetes.

Esteve no meio da luta contra o racismo e sabe que o melhor remédio para o combater é a mistura de raças, de sangue e de culturas. E aconselha aos criadores cabo-verdianos, poetas e ficcionistas, que escrevam o crioulo ultrapassando a oralidade com vista à fixação da língua como literária.

Regressando às impressões digitais e telúricas do neorrealismo brasileiro e nomeadamente das obras e personagens de Jorge Amado inscritas sobre o estro de Oswaldo Alcântara, pseudónimo poético de Baltazar Lopes da Silva, dois momentos se destacam. No primeiro, o poeta funde os universos do Brasil e Cabo Verde entre vozes e instrumentos de corda neste excerto:

Passa a serenata
Mas no coração dos que temem a luz do dia que vai nascer
Ficam os gemidos do violão e do cavaquinho
Vozes crioulas nesse noturno brasileiro de Cabo Verde

E, aprofundando o abraço de fraternidade ampla, na interpenetração de territórios e latitudes entre brasilidade e africanidade, Oswaldo Alcântara dedica ao seu amigo desconhecido no outro lado do Atlântico:

Poema a Jorge Amado

A Jorge Amado esta voz do irmão desconhecido:
Para que no seu território haja o abraço de outra latitude...
Para que Zúmbi dos Palmares ilumine também

os meninos da ponta-de-praia, os rocegadores de carvão e as velas dos faluchos,
e a Princesa de Aioká leve os meus marinheiros
para o seu palácio do fundo do mar...
Para que o moleque Balduíno pegue novamente as goiabas-de-vez
no quintal do Comendador...
Para que os meus contrabandistas atravessem o canal na companhia de Guma
e Lívia espere os meus marinheiros no cais
quando anoitece subitamente no mar.

Nesta névoa clara da distância
vejo o abraço que o seu gesto lançou,
Jorge Amado,
sobre as minhas ilhas –
sobre todas as ilhas que Deus Nossenhôr semeou na cintura do mundo.

Amanhã irei ouvir outra vez
as histórias do velho Francisco:
Finita terá a carapinha aloirada
da água do mar...
E quando voltar à casa
já tem muito que contar:
Será habitante deste puro e pungente mundo capanga de António Balduíno...

Doisirão com ele.

Na sua face resplenderá o brilho de uma estrela nova que descobriu
– Finita esteve ouvindo atabaques e gongás
No candomblé do pai-de-santo Jubiabá.

Doisirão com ele.

Viu:

Carregadores do cais, saveireiros
("As cidadezinhas alegres do Recôncavo")
grevistas,
prostitutas e soldados,
heróis de A B C morrendo de faca
em cheiro de santidade.

Dois irão com ele.

A minha saudade da era de ouro prestigia de distância
esses nomes brasileiros,
Jorge Amado,
Um poeta português disse que eles são difíceis de soletrar:
O que eles são é difíceis de esquecer.
Jorge Amado. . .

Eu queria falar consigo
em tom coloquial de amigo distante
mas não posso.
A fala sai-me indisciplinada e confusa
e tenho na cabeça a bebedeira de um deslumbramento.

Tudo por culpa desta minha chama tumultuosa e imperfeita.

Cumprido o tempo que me foi destinado, não estará longe da verdade a afirmação de que Jorge Amado, através da orquestração morfológica e semântica de uma pluralidade de sinergias culturais na construção das suas personagens, arredondou o corpo e a alma de um povo que se liberta das páginas dos romances e entra pela universidade da sobrevivência ganhando neste mundo a perenidade da vida; isto é, não estará longe da verdade a afirmação de que Jorge será o sempre Amado como um dos lídimos artesãos da Lusofonia: a expressão dinâmica e cultural de uma comunidade de memória de mais de duzentos milhões

de falantes que vêm com pés de passado e mãos de presente conjugar o verbo ser no futuro do indicativo.

Muito obrigado

Jorge Amado em Espanha¹

Elena Losada Soler²

Jorge Amado é, segundo o *Index Translationum*³, o terceiro autor em língua portuguesa mais traduzido para espanhol⁴. O nosso trabalho centrar-se-á nas traduções publicadas em castelhano, catalão, galego e basco em Espanha. A obra de Jorge Amado começou a ser traduzida em Espanha no final da década de 1960⁵, publicada pela editora Luis de Caralt e nas traduções de Basilio Losada⁶, que começava naquela

¹ Este texto é uma versão originalmente publicada em *Hispanoamérica*.

² Universitat de Barcelona.

³ *Index Translationum*. World Bibliographic of Translation. (www.unesco.org/xtrans/).

⁴ Os primeiros são Paulo Coelho e José Saramago. O seguinte brasileiro na lista é Clarice Lispector, no oitavo lugar.

⁵ É preciso ressaltar um outro elemento importante para o estudo da recepção da obra amadiana em Espanha: a tese de doutoramento de Assumpta Forteza Picó, *El nord-est de Jorge Amado en català. La traducció dels referents culturals de Tocaia Grande i de Gabriela, cravo e canela*, orientada por Montserrat Bacardí Tomás e Joaquim Sala Sanahuja e defendida na Universitat Autònoma de Barcelona – Faculdade de Tradução e Interpretação (5/7/2010).

⁶ Basilio Losada (1930). Catedrático de Filologia Galega e Portuguesa na Universidade de Barcelona. Tradutor também, entre outros autores em língua portuguesa, de José Cardoso Pires, Fernando Namora, José Saramago, Almeida Faria, Rubem Fonseca, Autran Dourado, Machado de Assis e Clarice Lispector. Premio Nacional

altura o seu labor como tradutor de português e que foi também, como lemos no depoimento que acompanha este texto, quem propôs à editora a publicação da obra daquele autor brasileiro de nome pouco exótico para o gosto do público e dos interesses comerciais das editoras da época.

O primeiro romance publicado foi *Los viejos marineros*⁷ (tradução de Basilio Losada, Ed. Luis de Caralt, 1968⁸). Esta tradução foi reeditada pela mesma chancela em 1978 e 1980; em 1971 pelo Círculo de Lectores; em 1980, 1988 e 1995 por Ediciones B⁹; em 1984 por Seix Barral; em 2000 numa coleção muito interessante de Mondadori-XL, impressa em letra grande, desta vez sob o título *Capitán de altura*, mais breve; e em 2002 pelo jornal *El País*, de Madrid. Seguiram-se três traduções mais da autoria de Basilio Losada: *Los pastores de la noche*, Ed. Luis de Caralt, 1970, reeditada por Noguer e Caralt, em 1978, 1980 e 1984, por Ediciones B, em 1995, por Lumen, em 2010, e por Debolsillo em 2012; *Mies roja*¹⁰ (Ed. Luis de Caralt, 1972, reeditada em 1984 e 1985) e *Jubiabá* (Ed. Luis de Caralt, 1972, reeditada pela mesma chancela em 1981, publicada também em 1982 e em 1988 por Orbis, em 1985 por Seix Barral e em 1994 por Plaza & Janés).

Na Espanha dos anos finais do franquismo e da transição o Jorge Amado mais social foi claramente preferido ao cronista lúdico da vida baiana. A publicação também nesses anos de um texto fortemente ideológico como é a trilogia *Los subterráneos de la libertad: I. Los ásperos*

de Traducción 1991 pela sua versão de *Memorial do convento*, de José Saramago.

⁷ Indicaremos o título original do romance apenas em caso de diferença notável com o título da tradução.

⁸ Algumas vezes existem discordâncias nas datas entre as diferentes bases de dados usadas para este trabalho: INDEX TRANSLATIONUM (UNESCO) www.unesco.org, ISBN (Espanha) www.mcu.es/libro/CE/AgenciaISBN/BBDDLlibros/Sobre.html e Catálogo da Biblioteca Nacional de Espanha, www.bne.es. Nestes casos consideramos como mais fiável a ficha bibliográfica do catálogo da Biblioteca Nacional. É o que acontece com esta tradução, datada no ISBN de 1961. O próprio tradutor confirmou a data de 1968.

⁹ Se não houver indicação do contrário a editora é de Barcelona.

¹⁰ *Seara Vermelha*.

tiempos, II. Agonía de la noche, III. Luz en el túnel (tradução de Basilio Losada, Ed. Bruguera, 1980) prova-o. Foi também Basilio Losada, já noutros tempos, meados dos anos 90, o tradutor de um texto fundamental de Jorge Amado: *Navegación de cabotaje* (Madrid, Alianza Editorial, 1994), as suas memórias, reeditadas, em 2001, por Muchnik Editores, sob o selo El Aleph, e do seu último romance, *De cómo los turcos descubrieron América* (Ediciones B, 1995, reeditada em 1996).

Desta primeira época das traduções amadianas em Espanha é preciso lembrar também as versões de Mariano Tudela¹¹: *Tierras del sinfín* (Ed. Luis de Caralt, 1975), reeditada em 1979 e 1980, e *Los coroneles*¹² (Ed. Luis de Caralt, 1975), reeditada por Seix Barral em 1985.

Os anos 80 são o ponto mais alto da recepção de Jorge Amado em Espanha. Reeditam-se as traduções espanholas anteriores e também são publicadas em Espanha as traduções hispano-americanas – fundamentalmente argentinas – dos anos 60 e 70, recuperadas principalmente por Alianza Editorial. Nestas versões, em algum caso não muito adequadas aos hábitos linguísticos do público espanhol, chegaram algumas das obras fundamentais de Jorge Amado como *Gabriela, clavo y canela* (tradução de Haydée M. Jofre Barroso¹³, Madrid, Alianza Editorial, 1981, reeditada pelo mesmo selo em 1986 e em 1997). A mesma tradução foi publicada por Seix Barral, em 1985, pelo Círculo de Lectores, em 1985 e em 1987 (com um prefácio de Robert Saladrigas), por Plaza & Janés em 1994, em 1995 pela distribuidora Altaya, em 1998 por Muchnik Editores, por El Aleph e por Bibliotex em 1999, e em 2003 por Quinteto Ed.

¹¹ Mariano Tudela (1925-2001). Escritor e tradutor literário profissional. Tradutor entre outros autores de Ilia Eherenburg. Em 1954 fundou com Urbano Lugrís a revista *Atlántida*. Foi guionista de rádio, televisão e cinema. Publicou romances, livros de contos e biografias romanceadas publicadas sob o pseudónimo de René Luard.

¹² *São Jorge dos Ilhéus*.

¹³ Haydée Jofre Barroso. Tradutora argentina. Em Espanha só foi publicada a sua tradução de *Gabriela, cravo e canela* e algumas de obras de José Mauro de Vasconcelos.

No caso de *Dona Flor e seus dois maridos*, o primeiro tradutor para espanhol foi o poeta galego Lorenzo Varela¹⁴, numa versão publicada na Argentina pela editora Losada e recuperada em Espanha por Alianza Editorial (Madrid, 1981), reeditada em 1985 e 1998, e por RBA em 1993. No mesmo ano de 1981 apareceu, também publicado por Alianza Editorial, *Cacao*¹⁵, em tradução de Estela dos Santos¹⁶ (reeditado em 1988 e em 1995). Em 1983, Alianza Editorial lançou *Teresa Batista cansada de guerra*, em tradução de Estela dos Santos (reeditado em 1986 e 1995). No ano seguinte – 1984 – a mesma chancela publicou *Capitanes de la arena* (tradução também de Estela dos Santos, reeditado em 1992 e em 1997).

¹⁴ Lorenzo Varela (1916-1978). Poeta e tradutor. Filho de emigrantes galegos viveu em Buenos Aires desde 1920. Em 1935, Varela viajou a Madrid para se incorporar às “Misiones pedagógicas” e à equipa de redacção da *PAN* (Poetas, Andantes e Navegantes), revista na que publicou, entre outros, Rafael Dieste. Integrado na “Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura”, participou na guerra civil como miliciano, membro do Partido Comunista. Durante a guerra percorreu as diferentes frentes, e contribuiu com os seus artigos jornalísticos para manter o moral dos combatentes. Em 1937 fez parte do “Segundo Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas” celebrado em Valencia. Em 1939 saiu rumo ao exílio, primeiro no México, depois na Argentina, onde publicou o seu livro de poemas sobre a guerra e o exílio intitulado *Lonxe* (1954), recuperou a actividade política e exerceu como crítico de arte e tradutor do português. O golpe de Estado do general Videla, em 1976, obrigou Varela a um novo exílio e regressou a Madrid, onde retomou o seu trabalho como tradutor. A sua tradução de *Dona Flor e seus dois maridos* foi publicada pela primeira vez em Espanha em 1981. A primeira edição, porém, publicada pela editora Losada de Buenos Aires, é de 1969.

¹⁵ Na edição argentina o romance aparecia junto com *Sudor*, na espanhola apareceram em separado (tradução de Estela dos Santos, Madrid, Alianza Editorial, 1985, reeditada por Sagrafic em 2009).

¹⁶ Estela dos Santos (1932). Professora de 1975 a 1996 na área de Sociologia da Educação, Metodologia da Pesquisa e Produção do Texto Científico, na Fundação Getúlio Vargas (RJ) e na Universidade Federal Fluminense. Desde 1978 tem uma actividade importante como tradutora. Recebeu o Prémio de Tradução da Biblioteca Nacional em 1995. Entre suas diversas traduções destacam-se as obras de Jules Verne, Zélia Gattai, Guimarães Rosa e Jorge Amado.

Independentemente das publicações de Alianza Editorial, nos anos 80 apareceram também *Uniforme, frac y camisión de dormir*¹⁷, tradução de Josefina Iñíguez Abad¹⁸ para Plaza & Janés (1982, 1989, 1991), *Tocaia Grande* em tradução de Rosa Corgatelli¹⁹ (Plaza & Janés, 1986, reeditada por RBA em 1995 e por Muchnik em 2001), *El gato Mallado y la golondrina Siñá: una historia de amor* (tradução de Montserrat Mira Campins²⁰, Plaza & Janés, 1988, 1994 e 2001) e *La desaparición de la santa: una historia de hechicería* (tradução também de Montserrat Mira Campins, Plaza & Janés, 1989, 1994 e Debolsillo, 2002).

Também dos anos 80 datam as primeiras traduções de Amado às outras línguas ibéricas. Em 1984, *Kakau*, versão para basco sem indicação de tradutor, publicada por Hordago (Donostia-San Sebastián). Em 1986, a tradução galega de Xela Arias²¹ publicada em Vigo por Xerais de Galicia: *O gato Gaiado e a andoriña Señá*. Em 1987 apareceu a primeira tradução de Amado para catalão: *Tocaia Grande, la faç obscura*, da autoria do grande mediador cultural que foi nesses anos Manuel de Seabra²² (Barcelona, Ed. La Magrana), e em 1988 (reeditado em 1999) lançou-se *Els vells mariners*, tradução para catalão de Xavier Moral²³ (Barcelona, Ed. Proa).

¹⁷ *Farda, fardão, camisola de dormir*.

¹⁸ Josefina Iñíguez Abad é tradutora literária profissional para espanhol e para catalão. Colaborou com Manuel de Seabra no *Diccionari portuguès – català / català – portuguès*, publicado pela Enciclopèdia Catalana, em 1989. Traduziu outros autores em língua portuguesa como Rubem Fonseca (para espanhol) e Cardoso Pires (para o catalão).

¹⁹ Rosa Corgatelli. Tradutora argentina de inglês e de italiano para espanhol. Em Espanha foram publicadas apenas as suas traduções de Jorge Amado.

²⁰ Montserrat Mira Campins. Tradutora literária profissional. É a tradutora de Paulo Coelho em Espanha. Traduziu também obras de Nélide Piñón e Alice Vieira.

²¹ Xela Arias (1962-2003). Poeta e tradutora galega. Traduziu ao galego James Joyce, Fenimore Cooper e Camilo Castelo Branco, entre outros.

²² Manuel de Seabra (1932). Escritor português, residente em Catalunha. Mediador cultural entre as literaturas portuguesa e catalã e tradutor profissional. Traduziu, entre outros, Vonnegut, Tolstoi e Bukowski. Entre os autores de língua portuguesa traduziu para catalão Rubem Fonseca, José Cardoso Pires e Lygia Bojunga Nunes.

²³ Xavier Moral. Sem informação. Traduziu também *Sinais de fogo*, de Jorge de

Os últimos 20 anos, excepção feita das versões argentinas de Rosa Corgatelli, revisadas por Cristina Barros, publicadas por Alianza Editorial²⁴, observa-se um novo impulso das traduções feitas em Espanha, no começo da década em Plaza & Janés (que reedita as versões de Montserrat Mira) e RBA, depois em El Aleph. Para além das últimas traduções de Basilio Losada, publicadas nessa década e já referidas, apareceu em RBA o conto *La muerte e la muerte de Quincas Berro d'Água*²⁵ (1996). Já nos primeiros anos do século XXI apareceram algumas versões de grande qualidade, como o foram as primeiras. É o caso da *Gabriela, clavo y canela*, traduzida para Círculo de Lectores por Mario Merlino²⁶, em 2002, e das publicadas por El Aleph, *Gabriela, clavo y canela* (tradução de Dante Hermo²⁷, 2002, 2003), e *Capitanes de la arena* (Dante Hermo, 2004).

As últimas traduções de Jorge Amado não publicadas previamente datam de 2009: são *Sudor*, tradução de Amalia Sato²⁸, e *Tienda de los*

Sena.

²⁴ *Gabriela, clavo y canela* (2007), *Doña Flor y sus dos maridos* (2008, 2009, 2010), *Cacao* (2009), todos eles publicados por Alianza Editorial, Madrid.

²⁵ A primeira tradução desta novela foi a de Basilio Losada em 1969, publicada junto com *Los viejos marineros*. Nas edições publicadas pela editora Luis de Caralt apareceram sempre juntos os dois textos. Posteriormente a novela desapareceu. Ofe-
lia Castillo é tradutora profissional de inglês. A novela amadiana é o seu único título traduzido da língua portuguesa.

²⁶ Mario Merlino (1948-2009). Escritor e tradutor de língua portuguesa, italiana e inglesa. Premio Nacional de Traducción 2004, pela sua versão do *Auto dos condenados* de Lobo Antunes. Argentino, viu-se obrigado ao exílio em 1976 e residiu até a sua morte em Espanha. Tradutor de Clarice Lispector, Néida Piñón, Lobo Antunes, Eça de Queirós, João Ubaldo Ribeiro e Mia Couto, entre outros.

²⁷ Dante Hermo. Licenciado em Filologia Portuguesa pela Universidade de Barcelona. Tradutor de Jorge Amado e de Miguel Sousa Tavares.

²⁸ Amalia Sato é a directora da revista *Tokonoma*, especializada em literatura japonesa e na sua recepção na literatura argentina. Tradutora habitual de japonês. A sua única tradução de língua portuguesa publicada em Espanha é *Suor*. Em Argentina publicou também uma versão de *Dona Flor e seus dois maridos*.

milagros, tradução de Marcos Mayer²⁹, publicadas ambas por Alianza Editorial.

Também para catalão e basco tem havido novas traduções nestes últimos anos. No que diz respeito ao basco encontramos a tradução de Valentín Olaetxea³⁰ de *Jubiabá* para a editorial Ibaizabal (Bilbao, 1997) e para catalão as versões de *Gabriela, clau i canyella*, de Anna Alsina Keith³¹ para Edicions 62, na colecção “Les millors obres de la literatura universal” (1997) e a que é a última tradução amadiana publicada em Espanha, *La mort i la mort d'en Quincas Bram d'Aigua*, de Gabriel de la S. T. Sampol³² (Barcelona, Lapislázuli, 2012).

Podemos pois concluir que a fortuna da obra amadiana em Espanha, pelo número das traduções e a qualidade de grande parte delas tem sido muito superior à de outros autores brasileiros que ainda esperam a sua vez. Embora nos últimos anos o seu nome esteja um pouco apagado na produção da crítica literária espanhola, Jorge Amado é ainda na vida cultural espanhola aquilo que com certeza teria gostado de ser, um autor popular.

²⁹ Marcos Mayer. Tradutor de Stevenson e de Jorge Augusto Cury.

³⁰ Valentín Olaetxea. Sem informação.

³¹ Anna Alsina Keith. Tradutora profissional de inglês, francês e russo.

³² Gabriel de la S. T. Sampol. (1967). Poeta, tradutor e crítico literário malhorquino. Professor de Literatura Portuguesa na Universidade das Ilhas Baleares. Traduziu do português António Vieira, Almeida Garrett, Fernando Pessoa e José Saramago. É também tradutor do francês (Voltaire e Madame de Staël) e do latim (Hildegarda de Bingen). Obteve o Prémio Giovanni Pontiero de Tradução (Instituto Camões y Universitat Autònoma de Barcelona) pela sua tradução de *Fígado de Tigre* de Gomes de Amorim.

| ANEXO 1 Listado de traduções publicadas em Espanha. | | | | |
|---|-----------------------|-------------------------|-------------------------|--|
| Título da tradução | Tradutor/a | Cidade de Edição | Editores | Ano |
| <i>Los viejos marineros</i> (publicado junto com <i>La muerte y la muerte de Quincas Grito de Agua</i> , traduzido também por Basilio Losada, nas edições de Caralt) | Basilio Losada Castro | Barcelona | Luis de Caralt Editores | 1968 (segundo a base do ISBN 1961), 1978, 1980 Círculo de Lectores 1971 Ediciones B, 1980, 1988, 1995 Seix Barral 1984 (col.) Mondadori 2000 (<i>Capitán de altura</i>) Ediciones El País 2002 (Madrid) |
| <i>Los pastores de la noche</i> | Basilio Losada Castro | Barcelona | Luis de Caralt Editores | 1970, 1984 Noguer Editores 1978, 1980, 1984 Ediciones B 1995 Lumen 2010 Debolsillo 2012 |
| <i>Jubiabá</i> | Basilio Losada Castro | Barcelona | Luis de Caralt Editores | 1972, 1981 Ediciones Orbis 1982, 1988 Seix Barral 1985 Plaza & Janés 1994 |

| | | | | |
|--|----------------------------|-----------|--|--|
| <i>Tierras del sinfin</i> | Mariano (Rodríguez) Tudela | Barcelona | Luis de Caralt Editores | 1972, 1979, 1980 |
| <i>Mies roja</i> | Basilio Losada Castro | Barcelona | Luis de Caralt Editores | 1972, 1984, 1985 |
| <i>Los coroneles (São Jorge dos Ilhéus)</i> | Mariano (Rodríguez) Tudela | Barcelona | Luis Caralt Editores | 1975 Seix Barral 1985 |
| <i>Los subterráneos de la libertad (3 vols.)</i> | Basilio Losada Castro | Barcelona | Bruguera | 1980 |
| <i>Tieta de Agreste</i> | Montserrat Mira Campins | Barcelona | Plaza & Janés | 1980, 1984, 1990, 1991 Ediciones B 1996, 1997, 1998 |
| <i>Tienda de los milagros</i> | Lorenzo Varela | Madrid | Alianza Editorial | 1981 |
| <i>Tienda de los milagros</i> | Estela dos Santos | Barcelona | Ediciones Altaya | 1999 |
| <i>Doña Flor y sus dos maridos</i> | Lorenzo Varela | Madrid | Alianza Editorial | 1981, 1985, 1998 RBA coleccionables 1993 |
| <i>Cacao</i> | Estela dos Santos | Madrid | Alianza Editorial (Com Losada, Buenos Aires) | 1981, 1988, 1995 Sagrafic 2010 |
| <i>Gabriela, clavo y canela</i> | Haydée Jofré Barroso | Madrid | Alianza Editorial | 1981, 1986, 1997 Seix Barral 1985 Fascículos Planeta 1985 Círculo de Lectores, 1985 |

| | | | | |
|---|-------------------------|-----------|-----------------------------|---|
| | | | | 1987 (Intr. de Robert Saladrigas) Plaza & Janés 1994 Altaya 1995 (SIT) Muchnik 1998 El Aleph 1999 Bibliotex 1999, 2 eds. Quinteto (Planeta), 2003 |
| <i>Uniforme, frac y camisión de dormir</i> | Josefina Iñíguez Abad | Barcelona | Plaza & Janés | 1982, 1989, 1991 |
| <i>Tereza Batista cansada de guerra</i> | Estela dos Santos | Madrid | Alianza Editorial | 1983, 1986, 1995 |
| <i>Capitanes de la arena</i> | Estela dos Santos | Madrid | Alianza Editorial | 1984, 1989, 1992, 1997 |
| <i>Sudor</i> | Estela dos Santos | Madrid | Alianza Editorial | 1985 Sagrafic 2009 |
| <i>Tocaia Grande</i> | Rosa Corgatelli | Barcelona | Plaza & Janés | 1986 RBA 1995 Muchnik 2001 |
| <i>El gato Mallado y la golondrina Siñá: una historia de amor</i> | Montserrat Mira Campins | Barcelona | Plaza & Janés (Plaza Joven) | 1988, 1994 2001 |
| <i>La desaparición de la santa: una historia de hechicería</i> | Montserrat Mira Campins | Barcelona | Plaza & Janés | 1989, 1994 Debolsillo 2002 |
| <i>Mar muerto</i> | Raúl Navarro | Madrid | Alianza | 1990 |

| | | | | |
|---|---|-----------|---------------------|------------------|
| | | | Editorial | |
| <i>Navegación de cabotaje</i> | Basilio Losada Castro | Barcelona | El Aleph | 1995, 2001 |
| <i>De cómo los turcos descubrieron América</i> | Basilio Losada Castro | Barcelona | Ediciones B | 1995, 1996 |
| <i>La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua</i> | Ofelia Castillo (A primeira tradução, junto com <i>Los viejos marineros</i> , é de Basilio Losada, Caralt, 1968) | Barcelona | RBA coleccionables | 1995 |
| <i>Gabriela, clavo y canela</i> | Dante Hermo | Barcelona | El Aleph | 2002, 2003 |
| <i>Gabriela, clavo y canela</i> | Mario Merlino | Barcelona | Círculo de Lectores | 2002 |
| <i>Capitanes de la arena</i> | Dante Hermo | Barcelona | El Aleph | 2004 |
| <i>Gabriela, clavo y canela</i> | Rosa Corgatelli / Cristina Barros | Madrid | Alianza Editorial | 2007, 2010 |
| <i>Doña Flor y sus dos maridos</i> | Rosa Corgatelli / Cristina Barros | Madrid | Alianza Editorial | 2008, 2009, 2010 |
| <i>Capitanes de la arena</i> | Marcos Mayer | Madrid | Alianza Editorial | 2009 |
| <i>Cacao</i> | Rosa Corgatelli / Cristina Barros | Madrid | Alianza Editorial | 2009 |
| <i>Sudor</i> | Amalia Sato | Madrid | Alianza Editorial | 2009 |
| <i>Tienda de los milagros</i> | Marcos Mayer | Madrid | Alianza Editorial | 2009 |
| CATALÃO | | | | |
| <i>Tocaia Grande. La</i> | Manuel de Seabra | Barcelona | La Magrana | 1987 |

| | | | | |
|--|---------------------------|-----------|----------------------------|------------|
| <i>faç obscura</i> | | | | |
| <i>Els vells mariners o la veritat completa sobre les discutides aventures del comandant Vasco Moscoso de Aragão, capità de gran derrota</i> | Xavier Moral | Barcelona | Proa | 1988, 1999 |
| <i>Gabriela, clau i canyella</i> | Anna Alsina Keith | Barcelona | Edicions 62 | 1997 |
| <i>La mort i la mort d'en Quincas Bram d'Aigua</i> | Gabriel de la S.T. Sampol | Barcelona | Lapislázuli | 2012 |
| GALEGO | | | | |
| <i>O gato gaiado e a andoriña seña: unha historia de amor</i> | Xela Arias | Vigo | Edicions Xerais de Galicia | 1986 |
| BASCO | | | | |
| <i>Kakau</i> | SIT | Donostia | Hordago | 1984 |
| <i>Jubiabá</i> | Valentín Olaetxea | Euba | Editorial Ibaizabal | 1997 |

ANEXO 2

Entrevista com Basilio Losada. Barcelona 5 de Novembro de 2012

1. Quando e em que circunstâncias entrou em contacto com a obra de Jorge Amado?

Por volta de 1960 encontrei num alfarrabista de Barcelona um livro brasileiro. Era *Os velhos marinheiros*. Naquela altura não sabia quase nada de literatura brasileira e li o livro com grande deslumbramento. Levei aos meus amigos editores e nenhum deles quis publicá-lo porque achavam que o nome do autor não era bastante exótico. “Jorge Amado” parecia-lhes nome de autor de novela espanhol e não queriam arriscar.

Em finais dos anos 60 Luis de Caralt ofereceu-me um trabalho de diretor editorial na sua editora. Era uma pequena editora quase familiar, na qual trabalhávamos apenas 5 pessoas (era assim naquela época), mas muito ativa, lançávamos entre 50/60 livros por ano. Ali consegui publicar seis títulos de Jorge Amado entre 1968 e 1975: *Os velhos marinheiros* com *A morte e a morte de Quincas Berro d’Água*, *Os pastores da Noite*, *São Jorge dos Ilhéus* (sob o título *Los coroneles*), *Jubiabá* e *Seara vermelha*.

2. No caso dos textos traduzidos antes de 1975 houve problemas com a censura?

Tivemos problemas mínimos porque Luis de Caralt era um histórico falangista (do sector “puro joseantoniano” ou seja antifranquista) e ainda tinha muitos conhecidos e influência.

Posso lembrar um caso engraçado. Num romance, já não me lembro qual, aparece um mascate que vende pelas feiras um “levanta cacete”. Eu tinha traduzido, com contenção e autocensura “euforizante sexual”. O censor, porém, achou que “sexual” não era palavra que o regime pudesse aceitar e alterou para “levanta miembro”, o que, na minha opinião, é bem pior.

O único livro dos propostos que foi absolutamente impossível publicar foi *Capitães da areia*. O informe de resposta dizia que o livro revelava um fundo político inaceitável.

3. Como foi a sua relação com Jorge Amado?

Conheci-o num congresso em Santiago de Compostela nos anos 70, não me lembro bem da data. Pareceu-me uma pessoa extraordinariamente afável e foi comigo muito atencioso e de uma grande generosidade, disse-me que sempre recomendava aos seus leitores de língua espanhola que lessem as minhas traduções. O segundo encontro foi num evento organizado pela Casa de América (Madrid). Já nos anos 80 passou dez dias em Barcelona. Encontrámo-nos muitas vezes e conversamos muito sobre literatura. Lembro-me que recusava a ideia das duas épocas da sua obra. Afirmava que, embora o estilo parecesse diferente, havia uma absoluta unidade ética de defesa dos humildes, das vítimas de história desde o começo da uma carreira como escritor. É pena não termos plasmado aqueles encontros num livro de conversas. Lembro-me que gostava muito de um restaurante galego em Barcelona – El Botafumeiro – até o ponto de que, quando os representantes de cultura da Generalitat o quiseram convidar para jantar, pediu “gostaria ir onde me leva o meu amigo Basilio”.

Lembro também uma conversa sobre o prémio Nobel. Contou-me que não era verdade o boato que circulou segundo o qual nunca lhe deram o Prémio Nobel porque ele, como membro do jurado do Prémio Stalin, teria recusado o seu voto ao compositor Sibelius porque compusera hinos para o exército finlandês na guerra contra a URSS. Jorge Amado afirmou que ele, contrariamente a esse boato votara por Sibelius.

4. Tem alguns dados sobre a recepção de Jorge Amado em Espanha: vendas, fortuna crítica, etc.

Los viejos marineros funcionou bem (sem exagero) e teve boas críticas. Os outros passaram mais despercebidos. O sucesso de Amado

em Espanha nunca foi comparável, embora seja o mais conhecido e traduzido dos autores brasileiros, ao que teve na França ou nos países do bloco comunista.

Jorge Amado, “Doutor” pela Universidade de Bari em 1990

Giovanni Ricciardi¹

Quando do doutoramento *honoris causa* na então minha Universidade de Bari (1990) – a todos vocês foi distribuída a plaquete com a minha *laudatio* e a *lectio magistralis* do “doutorando” Amado – disse o que eu pensava, e sabia, sobre o autor de *Os velhos marinheiros*, sobre Jorge Amado escritor.

Hoje quero recordar um pouco também o Jorge de calça branca, camisa colorida e sandália, o Jorge paisano, afinal, a sua humanidade, a capacidade de reconhecer os próprios desvios, a sua humildade, que não é apenas uma virtude cristã, começando por lembrar um momento biográfico extremo, difícil, que mudaria também a sua literatura.

Todos nós conhecemos a sua militância política no Partido Comunista. Em 1990 fiz-lhe uma longa entrevista. À minha pergunta se a Revolução de Outubro podia ter ainda alguma mensagem positiva para nossos dias, Jorge Amado responde:

Os valores trazidos pela revolução soviética vão perdurar além de todos os desmoronamentos de um falso mundo socialista. O

¹ Universidade de Nápoles.

que fracassou foi a ideologia. . . A ideologia é que determinou o afastamento da revolução soviética da suas metas, do seu destino. Essa oferecia a felicidade para o homem, mas a ideologia transformou-a numa ditadura, que em geral, foi feita contra o homem.²

Uma grande “conversão” ideológica e política que começou quando Jorge Amado, hóspede do Castelo dos Escritores, em Praga, assiste ao processo Slansky e, sempre em Praga, nos anos 1951 e 1952, assiste ao processo Lise e Artur London, de onde o belíssimo filme de Costa Gravas, *A confissão*, com Simone Signoret e Yves Montand. Assim, em *Navegação de cabotagem*, o escritor finaliza o parágrafo “Praga, 1951/52 – o medo”:

Dias de medo, malditos, desgraçados, prolongam-se em semanas e meses infelizes. As dúvidas crescem, não devemos duvidar, não queremos duvidar, queremos continuar com a crença, intacta, a certeza, o ideal. Nas noites insones, nos contemplamos Zélia e eu, um nó na garganta, vontade de chorar.³

Dessa “conversão” nasce, alguns anos depois, *Gabriela, cravo e canela*. É ainda Amado que responde à pergunta: “Como foi e qual o processo que o levou à invenção de *Gabriela*?”. Eis a resposta:

O que me levou foi o acúmulo da experiência minha em todos os sentidos. . . humana, literária e política. Quando escrevi *Gabriela*, uma série de coisas que hoje [1989, queda do muro de Berlim] estão acontecendo começaram a ser claras para mim. Eu comecei a entendê-las, a analisá-las num processo que foi longo, muito difícil, cruel. . . Você no começo não quer acreditar que tivesse se enganado, que vivesse sendo iludido, que tivesse errado: você reage contra isso. *Gabriela* é um livro escrito ao

² Giovanni Ricciardi, *Biografia e criação literária*, vol. 1: *Entrevistas com Acadêmicos*, Rio de Janeiro, Nitpress, 2008, p. 74.

³ Jorge Amado, *Navegação de cabotagem*, Rio de Janeiro, Record, 1992, p. 120.

fim desse processo, quando eu me libertava de todo dogmatismo, dessas ideologias estreitas e sectárias.⁴

Esse processo durou oito anos.

E agora deixemos esse sufoco e alegremo-nos um pouco com outro Jorge Amado.

Jorge Amado é um mestre de vida, porque nos ensina a tolerância, a fraternidade, a solidariedade com os outros.

No discurso de Doutoramento da Universidade de Bari, afirma a certa altura: “Disseram certos críticos que não passo de um limitado romancista de putas e de vagabundos. Creio que é verdade e orgulho-me de ser porta-voz dos mais despossuídos de todos os despossuídos”.

Romancistas de putas! Em *O menino grapiúna*, lembrando as idas da fazenda a Piangi, nos dias de feira, em companhia de Algemiro, escreve:

Algemiro não saía de Pirangi sem antes demorar-se em companhia das moças nos becos perdidos. Enquanto esperava, o menino ia de mão em mão, de ternura em ternura, de afago em afago, de rapariga em rapariga, cada qual mais maternal. Recorda a figura de Laura, os cabelos longos, o rosto macilento – sabia histórias de lobisomens, cantava cantigas de ninar.⁵

E, mais adiante:

Para mim, de começo foram maternais, depois amigas fraternas, tímidas e ardentes namoradas. Acalentaram meus sonhos, protegeram minha indócil esperança, deram-me a medida da resistência à dor e à solidão, alimentaram-me de poesia.⁶

O capítulo 8 de *O menino grapiúna* é todo ele um panegírico daquelas mulheres.

⁴ Giovanni Ricciardi, *ibidem*, vol. 1, p. 75.

⁵ Jorge Amado, *Menino grapiúna*, Rio de Janeiro, Record, 2006, p. 50.

⁶ Jorge Amado, 2006, p. 55.

Eu que muito prezo pesquisar o relacionamento biografia/criação literária formulo apenas uma pergunta: quando a familiaridade do menino Jorge com as prostitutas de Pirangi, quando, repito, aquela vivência está presente, influencia a construção romanesca de heroínas como Gabriela, Tieta, Teresa Batista e das muitas outras mulheres e prostitutas, todas elas inocentes, carinhosas, vitoriosas (Margot de *Terras do sem fim*, Glória de *Gabriela, cravo e canela*, Coroca de *Tocaia Grande*)?

Não vou insistir no assunto e volto então ao Jorge Amado, mestre de vida, um mestre cujo encontro é capaz de mudar uma existência.

É quanto confessa o escritor Roberto Drummond, o autor de *Hilda Furacão* e *O cheiro de Deus*: “Jorge Amado mudou a minha vida. De menino alienado Jorge Amado me tornou membro do Partido Comunista”⁷.

Antônio Torres e Ignácio Loyola Brandão ressaltam a sua generosidade e amabilidade. Afirma o primeiro: “Não conheço pessoa mais generosa, mais afetuosa, mais capaz de encontrar tempo e espaço para os seus amigos não importa onde esteja nem a distância em que se encontre”.

E Ignácio: “Jorge é homem íntegro que não guarda rancores, não tem ressentimentos, não se importa com os tiros. Grande lição a todos. A estes escritores jovens, que se iniciam e ganham dele conselhos e prefácios, quando não recomendações a editores”⁸.

Eu também, ainda que não fosse jovem escritor, ganhei o prefácio deste livrinho: *Meninos de rua, perché*, publicado em Roma por ocasião de um evento com professores e alunos dos colégios da capital sobre o tema e que contou com a presença do escritor e até um dos meus filhos conseguiu uma entrevista! Jorge e Zélia responderam a algumas perguntas sobre o fumo. Imaginem, com todos os encontros marcados

⁷ Giovanni Ricciardi, *Biografia e criação literária*, vol. 3: *Entrevistas com escritores mineiros*, Ouro Preto, Editora UFOP, 2008, p. 401.

⁸ *Letterature d’America*, n.º 40: *60 anni di vita letteraria di Jorge Amado*, Roma, 1990, p. 141 e p. 146.

havia dias, o casal remediou um tempinho para um menino de quinta série! Grande Jorge e grande Zélia também, de quem quero lembrar um simpático depoimento que reforça aquele dito popular: “Ao lado de um grande homem está sempre uma grande mulher”. Aconteceu durante o encontro com os leitores na livraria Feltrinelli de Bari (1990):

Há 40 anos que ele é meu patrão. Quando precisa de um nome italiano para um personagem me pergunta, mas eu quero saber se esse personagem é bom ou é ruim, pois não quero dar o nome de um amigo de meu pai a um personagem ruim! À vezes pergunta uma música. Um dia me pergunta: “Como é aquela música de Dorival Caymmi que você canta um verso e para. Eu preciso de uma palavra que está nesse verso”. Então canto: “Ó insensato coração...” E ele: “É isso. Insensato é a palavra de que eu preciso”. Outra vez, estava escrevendo *Teresa Batista*, me chama e diz: “Você sabe cantar muitos tangos, então vai cantando alguns”. Então eu: “Tiempo de la madrugada...”. E ele: “Não serve!”. E eu: “Caminito que el tiempo...”. E ele: “Não serve!”. E eu: “La cumparsa de misérias sin fin...”. E ele: “Era isso que eu queria, porque um meu personagem vai se chamar Jarbas La Cumparsita!”.

Às vezes me dá 50 páginas para datilografar. Eu com a máquina eletrônica e 10 dedos acabo logo e fico louca para saber o que é que vai acontecer e pergunto: “Jorge, o que vai acontecer a esse personagem?”. E ele: “Não sei, porque meus personagens têm sua vida própria, têm sangue e carne, eles fazem o que bem entendem e se eu quisesse fazer com que sigam o que eu quero eles ficam falsos, não são mais personagens vivos”. Isso eu aprendi com o primeiro livro que ele escreveu em minha companhia: *Seara vermelha*. Eu tentei salvar a menina Noca e perguntava: “Essa menina vai morrer, Jorge?”. E ele: “Vai morrer, porque ela precisa morrer”. E eu: “Mas, precisa por quê, se você é o dono da história?”. E ele: “Ela tem que morrer!”. Então eu desesperada: “Se você está com instinto de matar, então mate o pequenininho que tem poucos meses...!”.

Eu tenho certeza que Jorge, quando escreve, não sabe a continuação do livro.

Fioretti é o título de um livrinho que conta episódios, acontecimentos exemplares e edificantes da biografia de São Francisco de Assis. Na linguagem católica, “fioretto” é também ramallete espiritual. Eu, invadindo por uma vez o campo religioso e tomando emprestada a terminologia, vou contar alguns “fioretti” de Jorge Amado e de suas obras.

Em 1992, em Salvador, celebram-se os 80 anos do nosso escritor. Numa mesa de mulheres sobre as personagens femininas na obra de Jorge Amado, uma havia que se distinguia visivelmente das outras por se mexer continuamente na cadeira, por fumar – ninguém fumava na sala! Antipática e grosseira, julguei-a imediatamente. Quando lhe deram a palavra, queria sair... Ela apresentou-se: “Sou uma prostituta, meu nome de guerra é Gabriela”. Tinha sido uma das protagonistas da “greve do balaio” das prostitutas do Rio, quando as construtoras daquela cidade queriam expulsá-las do Centro. Disse que ali estava para agradecer a Jorge Amado pela solidariedade que o escritor abertamente, com um telegrama, dera à greve e às mulheres-damas. E começou a contar, argumentando com muito conhecimento – tinha lido tudo! – porque de todas as mulheres amadianas escolheu Gabriela. A mulher era danada. Falava bem. Aos poucos pairou na sala um silêncio extremo, aos poucos os olhos de muitos e depois de todos começaram a brilhar. No fim, todos, digo todos nós, levantamos, fomos à mesa parabenizar e abraçar Gabriela, Gabriela Leite Silva. Milagre de Jorge Amado!

No encontro com os leitores na Livraria Feltrinelli de Bari, acima lembrado, no meio de perguntas e respostas, risos e bater de palmas, tomou da palavra uma leitora: uns 30 anos. Tinha lido tudo, como Gabriela, mas com outra profissão. A leitora conta o seu encontro com a literatura de Jorge Amado, começa a agradecer pelos personagens, pelos ensinamentos, pela alegria, pelas figuras fortes e vencedoras das

mulheres, pelos... e aí começa a soluçar, a chorar copiosamente, contagiando a todos e ao escritor também, que foi abraçá-la e agradecer-lhe.

Na entrevista que lhe fiz naqueles anos e que já lembrei, a propósito de leitores/leitoras, Jorge Amado, respondendo à minha pergunta – “Você em *Tieta do Agreste* diz que Tieta fazia amor com ípsilon simples e ípsilon duplo. O que é isso?” – contou esta anedota:

O amor nos meus livros é uma coisa limpa, não é uma coisa suja, nem triste. É uma coisa nobre e alegre que até eleva o ser humano e o faz melhor. Eu diria que meus livros transmitem essa limpeza, essa pureza do amor. As coisas colaterais ao ato de amor também existem e às vezes falo nelas. Dizem que as minhas figuras de mulheres são lutadoras e simbolizam a luta da mulher brasileira por uma condição melhor, menos oprimida. É verdade. Isso não impede que essas mulheres gostem de fazer amor. Uma dessas mulheres chama-se Tieta. Entre as coisas que ela pratica na cama há o ípsilon simples e o ípsilon duplo. Um dia recebi uma longa carta de uma senhora que se dizia casada, que tinha um marido que não era dessas coisas e que tinha morrido e que então ela descobriu a vida e... foi pra frente. Ela pedia que eu contasse o que era o ípsilon, porque agora ela conhecia tudo, menos o ípsilon. Eu respondi dizendo: “Minha senhora, eu também gostaria de saber. Tieta nunca me disse...”. E é verdade.

Anos depois, em Madrid, durante um encontro no Centro Ibero-americano aparece uma senhora que se apresenta, dizendo: “Sou eu a senhora do y simples e do y duplo!” E eu: “Se já descobriu, me conte!” Ainda não tinha descoberto!

Ainda um “*fiochetto*”. Jorge Amado, durante vários anos, fez parte do júri do Prémio Internacional União Latina. José Cardoso Pires, Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes, Mia Couto e o brasileiro Francisco Dantas ganharam esse prêmio.

Durante a mesa redonda final e pública de 1990, a tradutora de Jorge, bem no começo, atrapalhou-se um pouco; o presidente da mesa,

que tateava português, começou então ele próprio a traduzir. A cerimônia acabada, Jorge, Zélia, Paloma e eu, que os acompanhava, estávamos na Piazza di Spagna, não longe do Caffè Greco, onde tinha havido a mesa redonda, quando Jorge lembrou: “Não me despedi da minha tradutora!” e quis voltar ao café. Voltamos. A tradutora estava aí, ainda meio confusa. Jorge abraçou-a, agradecendo e prometeu enviar-lhe um livro. Eu tinha na pasta *Dona Flor e seus dois maridos*. Perguntei se servia. Serviu. Acompanhando depois os três a um restaurante que todo o brasileiro que visita Roma preza muito, passamos em frente a uma livraria. Jorge pediu licença, entrou sozinho, saiu e voltou... com uma cópia de *Dona Flor* que me devolveu com uma dedicatória não a mim, mas... a minha esposa, que não estava conosco, mas que o escritor conhecia: “Para Rosetta com um beijo afetuoso do seu amigo Jorge”.

Devo acrescentar que Jorge Amado respondia sempre às minhas cartas e solicitamente, *rara avis* entre brasileiros, exceção feita pelo escritor Antônio Torres. Para mim, esse é um sinal extraordinário de sensibilidade e de amizade para com o remetente, qualquer remetente. Na época da *internet* não dá para entender esse apreço que faço ao Jorge, mas há poucos anos atrás, quando os telefonemas custavam demais e os *e-mails* não existiam, a carta era o único meio de comunicação e de contato e o carteiro, não apenas o carteiro do filme homônimo, era visita entre as mais esperadas! Das cartas do Jorge, só guardo uma, agradecendo pelo doutoramento em Bari. As outras doeie à Fundação de Salvador.

Quero registrar também meu primeiro *vis-à-vis* com o escritor, quando em nome da Universidade fui contatá-lo para lhe comunicar oficialmente a notícia do Doutorado. Eu, naturalmente, só tratava-o como “o senhor”, para cima e para baixo. Depois de duas ou três frases o escritor me parou: “Olha, Giovanni, se você continuar a me tratar de senhor eu vou chamá-lo de Vossa Excelência”. Desapareceram então

“senhor”, “senhora” – Zélia também estava – e apareceram Jorge, Zélia, Paloma, Giovanni, Myriam. . .

Termino deixando por alguns minutos a palavra ao “doutorando” Jorge Amado:

Sou um velho brasileiro, de sangue indígenas – minha mãe era uma pequena índia cheia de sabedoria –, africano e português, quem sabe de sangue judeu, de sangue árabe. Mas meu filho João e minha filha Paloma trazem em suas veias o sangue italiano do avô fiorentino, da avó vêneta, o sangue italiano da paulista Zélia, minha mulher, minha companheira, minha namorada há quarenta e cinco anos. Os sangue se misturaram e cada vez mais se misturam no Brasil e essa é a nossa honra e esse é o nosso orgulho.

Dessa nossa originalidade racial e cultural, da miscigenação e do sincretismo, nasce a criação brasileira: a música, a dança, a literatura, a arte, o cinema, o Carnaval, o ritmo romântico e sensual – somos latinos e africanos, a Bahia é a mistura de Lisboa e de Luanda. Temperamos a melancolia portuguesa com a alegria de viver dos negros, misturamos o azeite de dendê, o óleo de palma com o leite de côco e a farinha de mandioca em nossa culinária primitiva e refinada, misturamos os santos católicos com os orixás africanos, nosso catolicismo é feiticista, negamos o inferno e o pecado, preferimos a alegria e, por mais terrível sejam a miséria e a opressão, nós as superamos e conseguimos fazer a festa. Por isto somos invencíveis, somos uma nação mestiça, a nação brasileira.

Sobre mim e minha obra literária muito se escreveu, de bem e de mal. Disseram certos críticos que não passo de um limitado romancista de putas e de vagabundos. Creio que é verdade e orgulho-me de ser porta-voz dos mais despossuídos de todos os despossuídos. Disseram também que tenho a paixão da mestiçagem, e dizem-no com raiva racista. Honro-me infinitamente de

ser um romancista da nação mulata do Brasil. Creio que, querendo ofender-me, esses críticos me exaltaram e definiram.⁹

⁹ Jorge Amado, “*Lectio magistralis*”, *Letterature d’America*, n.º 40, 1990, p. 7.

O velho e sábio marinheiro da vida e da prosa¹

José Carlos de Vasconcelos²

1. Quando recordo Jorge Amado, o que antes de tudo me ocorre é o homem único e o amigo incomparável, toda a generosidade e fraternidade de que era capaz. E, acrescentando a uma imensa bondade natural, uma enorme sabedoria, construída ao longo do percurso de uma vida tão intensamente vivida como raras o terão sido.

Uma vida em total comunhão e sintonia com o povo a que pertencia – daí também a sua universalidade e a universalidade da sua obra –, povo que imortalizou nos seus romances e para cuja dignificação tanto contribuiu. Povo da Bahia e do Brasil, mormente negros e mulatos, defensor estrénuo da mestiçagem e seus valores.

Uma vida de luta e sonho, de perseguições, prisões, exílio, trabalho criador da escrita, que lhe deu projeção universal – o que para Jorge nunca constituiu motivo de soberba ou vaidade, a que era totalmente imune. Aliás, consagrações, condecorações, homenagens de toda a

¹ Este texto é tributário – e tem algumas transcrições parciais – de vários outros que o autor escreveu, ao longo dos anos, sobre Jorge Amado.

² Escritor e jornalista, diretor do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

ordem, apenas as “suportava”, com um sorriso, para não ofender ou desgostar os que com boa vontade as promoviam.

E sobre tudo isto é bem significativo o belo final de *Navegação de cabotagem*, de 1992, seu último grande livro (que tive a alegria e honra de me ser também dedicado), de que ressuma ainda e sempre a sua fantástica alegria e paixão de viver.

2. Quando recordo Jorge, também me ocorre de imediato o ter sido ele um grande amigo de Portugal. E um homem, um cidadão, um escritor que como raros lutou não só contra todas as formas de discriminação – em especial em função da raça, da religião e do sexo –, como de certo modo encarnou os valores do encontro de culturas, o fraterno espírito que deve existir entre todos os povos de língua portuguesa, no respeito integral pela identidade e pelas especificidades de cada um, na valorização das diferenças como forma de enriquecimento conjunto.

Por isso, pela grandeza da sua obra e pela sua influência não só no Brasil, como em Portugal, nos países africanos e em toda a parte do mundo de língua materna ou oficial comum, bem se pode dizer que Jorge foi e é um verdadeiro símbolo de uma desejável – e por nós tão desejada, mas constantemente adiada, minimizada ou mesmo *manchada*. . . – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP).

Uma nota ainda para sublinhar o facto de Jorge ter sido, desde o início e até ao fim, um grande amigo e um entusiasta apoiante/divulgador/colaborador do *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, que criei, em 1981, e desde sempre dirijo. Considerando-o um “milagre” – chegou a escrever, e enviar-me para publicação, um texto que, por muito pessoalizado e por me parecer excessivamente generoso, nem publiquei. . . –, nunca nos faltou com a sua palavra e o seu apoio, em todas as circunstâncias.

3. Mas, então, quando recordo Jorge Amado o que começa por me “ocorrer” não é a sua obra? Claro que também é. Porém, como essa, a obra, está sempre à mão, não me pesa a sua *ausência* como pesa a do homem e do amigo. Jorge, convém sempre sublinhá-lo perante a pertinácia dos detratores (que em certos meios “intelectuais” chegaram a ser bastantes, não lhe perdando talvez a aparente simplicidade da narrativa, a falta de prosápia e o êxito), Jorge é um admirável escritor e contador de histórias, um poderoso criador de personagens. Há nele um dom natural de *contar* com eficácia, lirismo e humor, de par com uma identificação profunda com o povo, que se manifestam desde o primeiro romance, *O país do carnaval*, editado quando tinha dezanove anos, e se prolongam ou ampliam até à última ficção, *A descoberta da América pelos turcos*, publicada quando tinha 80.

O “foco” nas desigualdades e injustiças sociais, na exploração e na violência, da primeira fase da sua obra, deixa de assumir, a partir de *Gabriela*, qualquer contorno de militância política “direta”, que o escritor entretanto abandonou. Todavia não desaparece, apenas passa a situar-se numa mais alargada e “compreensiva” visão das pessoas e do mundo, bem como numa nova estratégia narrativa, sem prejuízo da unidade essencial do seu universo romanesco.

Aliás, o carácter inovador e (para usar uma palavra em desuso...) “progressista” da vasta obra amadiana não está só e, pelo menos a partir de certa altura não está tanto, nesses aspetos mais imediatamente sociais, até políticos, mas em outros em que foi à frente, sem alardes nem grandes teorizações.

Refiro-me em especial ao multiculturalismo, à miscigenação, à valorização da mulher, ao combate à discriminação do negro e do mulato, à defesa, em todas as vertentes, dos mais fracos, ao respeito pela(s) diferença(s), ao precursor apoio à preservação do ambiente e ao combate dos “ecologistas”. Exemplificando, basta lembrar algumas das suas extraordinárias personagens, entre as muitas centenas que criou (se incluirmos todas as “reais ou lendárias”, “animais e aves com nome próprio”, chegamos às 4.910, segundo Paulo Tavares em *Criaturas de*

Jorge Amado). Lembrar, entre tantas outras, António Balduino, Pedro Arcanjo, Gabriela, Tieta, Teresa Batista, Livia, ou, noutro plano, Dona Flor, Livia, Vovô do Ilê, Vadinho, o inesquecível Quincas Berro d'Água. Personagens pujantes de vida e que continuam bem vivas, antes de mais nas páginas dos seus livros, mas também nas melhores adaptações deles à televisão e ao cinema, em cantigas ou desfiles de escolas de samba – e sobretudo no imaginário, mesmo no quotidiano, de milhões de pessoas.

4. Enfim, lembro sempre, ainda, inumeráveis encontros, conversas, situações, episódios, ao longo de muitos anos. Entre eles o último, em Paris, quando começava um novo romance, que admitia fosse o último, no seu pequeno apartamento no *Quai des Célestins* (Marais), frente ao Sena.

Estávamos na primavera de 1995; aos 82 anos, 63 depois da sua estreia, dois após um enfarte de miocárdio que lhe mudara a vida, com uma recente doença do foro oftalmológico, o velho Jorge regressava à escrita de ficção com o profissionalismo e o entusiasmo de sempre. A sua máquina antiga fora substituída por uma nova, as letras agora em corpo maior e negro, ele tendo de usar uns óculos especiais para voltar a essa luta que constituía simultaneamente uma paixão.

Para ele o princípio de um romance era muito difícil, porventura o mais difícil, atribuindo especial importância à primeira página, essencial para “agarrar o leitor”. “Começo lentamente a batucar na máquina” revelou-me e contei no *JL*. “A minha ideia é escrever uma história sobre a luta pelo poder no vale do Médio São Francisco, na década de 20, entre os senhores feudais, os chamados coronéis, e a alta hierarquia da Igreja Católica”.

Se o romance chegará ao fim, só o tempo o dirá – escrevi então. E de facto não chegou, nesse caso pela sua doença. Antes, também ao fim não chegara *Bóris, o vermelho*, projeto antigo de um romance começado e abandonado várias vezes. Mas este, por outras razões.

Não sendo nem querendo ser um teorizador ou ensaísta, sequer sobre a sua própria obra – costumava até dizer que depois de dar por concluído um livro nunca mais voltava a ele: “Não sou leitor de Jorge Amado...” –, o romancista tinha uma assinalável intuição e ciência narrativas. Sabendo que ou as personagens têm vida própria, se autonomizam, “revoltam-se mesmo contra o autor”, ou não vale a pena. Romance é ação, “jogo de tempo e espaço”, dizia-me. Acrescentando que se não há um “gatilho” que desencadeia a criação – uma ideia, um acontecimento, uma figura, às vezes uma simples frase –, e se depois a história e as personagens não se impõem por si, nem o autor lhes podendo mudar o rumo, é preferível desistir, mesmo que mais tarde se volte a tentar”. É o que tinha feito com *Bóris*, desistir – sem ter oportunidade de voltar a tentar.

“Escrevo, antes de tudo, porque não posso deixar de fazê-lo”, continuou. “O trabalho de criação literária é, para mim, imperativo. Escrever romance dá-me prazer e custa-me trabalho. Não é fácil: cada vez, com o passar do tempo e a maior experiência, torna-se mais difícil, a cada dia mais difícil. Divirto-me muito quando estou escrevendo, criar um romance é trabalho árduo porém alegre. Quando coloco a palavra fim no romance, ele para mim acaba, não volto a pensar nele, pertence aos editores, aos críticos, aos leitores. Sobre tudo aos leitores.”

5. A nossa conversa – a última, longa, para ser publicada, com o Jorge escritor – foi por aí fora e dela dei conta aos leitores. Não me abstendo de falar também, por exemplo, do combatente de causas nobres e justas, ou que sinceramente acreditou o fossem – reconhecendo o(s) erro(s), quando foi caso disso, sem no entanto renegar os valores implícitos nem passar para o campo adverso, como outros fizeram. Sempre um lutador contra a opressão e a miséria, homem de liberdade, de raríssima tolerância e capacidade de diálogo, naturalmente solidário e fraterno, que com o tempo e a experiência chegou a essa outra enorme virtude, que já referi e que em ninguém me aparece tão nítida:

uma profunda sabedoria, no mais largo e nobre sentido que à expressão se pode dar.

De par, sublinhe-se, com outra coisa espantosa e que ajuda a explicar a sua excecional vitalidade criadora: o amor à vida. Amor à vida, intensamente vivida, insisto, desde muito cedo e nos mais diversos domínios, com generosidade e sensualidade, numa entrega total e apaixonada.

Para um homem assim, o que é envelhecer, com tudo que isso significa, perguntei-lhe então, quando, como se viu, a doença já tinha chegado, mas a depressão, que mais tarde o consumiria, ainda não. “Amo viver, tenho amor à vida, é certo. E por isso mesmo, de facto, a velhice me pesa de forma terrível”, respondeu-me. E medo da morte? “Tive um enfarte, cuido-me para não ter outro. Não tenho medo da morte mas a ideia de morrer não me agrada de nenhuma maneira, pois gostaria de viver muitos anos mais. Tenho imensa curiosidade pelo que vai suceder no mundo e no universo. Sei que com a morte tudo acaba, e a ideia de acabar não me agrada.”

Velho marinheiro da vida e da prosa, Jorge Amado continuava, apesar de tudo, a sua maravilhada navegação. Navegando, para lembrar Sophia, pelos mapas que nunca fez.

Jorge Amado¹

Mário Soares²

Depoimento publicado n'A *Capital* em agosto de 2001

A morte de Jorge Amado, embora esperada (estava doente há muito tempo), representa para a minha família e para mim um motivo de profundo pesar. Éramos amigos há cinquenta anos. Conheci-o, pessoalmente, em Paris, no início dos anos cinquenta, quando se encontrava exilado, no pequeno Hotel Saint Michel, na rue Cujas, ao Quartier Latin, ao mesmo tempo que Nicolás Guillén, o grande poeta cubano e Maria Lamas, a grande senhora da Resistência Portuguesa.

Mas muito antes disso, admirava Jorge Amado, como escritor solidário e progressista, desde os meus tempos de Universidade. *Capitães da areia*, *Suor*, *Cacau*, *São Jorge dos Ilhéus*, *Jubiabá* foram livros de referência para a minha geração. Nunca apreciei, confesso, *O cavaleiro da esperança*, demasiado apologético para meu gosto. Mas li,

¹ Dado que não foi possível à Organização registar o depoimento proferido pelo Doutor Mário Soares na abertura do *Colóquio Internacional 100 Anos de Jorge Amado. O escritor, Portugal e o Neorrealismo* foi-lhe autorizada a publicação de duas intervenções realizadas em momentos distintos da trajetória do ilustre escritor baiano.

² Antigo Presidente da República de Portugal.

com paixão, *Os subterrâneos da liberdade*, apesar do seu profundo empenhamento político e social.

Vieram depois os livros do ciclo do discreto desencanto político do escritor, que lhe deram renome universal, *Gabriela, cravo e canela*, *Os velhos marinheiros*, *Teresa Batista cansada de guerra*, *Dona Flor e seus dois maridos*, etc.. Nenhum escritor de língua portuguesa terá sido mais lido e traduzido do que Jorge Amado.

Mas Jorge Amado, sendo um escritor de imenso sucesso, nunca deixou de ser um homem simples, de uma modéstia tocante e de uma generosidade sem par. Numa homenagem que há mais de dez anos lhe fizeram em Coimbra – e em que participei – ouvi-lhe palavras que me marcaram, quando declarei que era bem merecedor do prémio Nobel. Logo atalhou, com a sua modéstia habitual: “Porque diz isso, meu Amigo, aqui em Coimbra, quando aqui vive um escritor português que, esse sim, merece o prémio Nobel: Miguel Torga?”. Não conheço outros escritores – porque são raríssimos – com a capacidade de despreendimento de si próprio de Jorge Amado!

Morreu um grande escritor brasileiro e universal, um português de adopção que todos os portugueses amavam e respeitavam. O Brasil e Portugal estão de luto bem como a literatura universal.

Discurso de Sua Excelência Presidente da República na cerimónia de entrega do “Prémio Camões” ao escritor Jorge Amado. 19 de julho de 1995

Senhor Presidente do Brasil

Excelências

Querido Jorge Amado

Senhores Escritores

Senhoras e Senhores

Quando, há cerca de 5 anos, o Presidente Sarney e eu próprio tivemos a ideia de instituir o Prémio Camões, tínhamos consciência de

que não estávamos só a criar um galardão para distinguir escritores de língua portuguesa dos diferentes países que a falam, mas, mais do que isso, estávamos a responder a uma realidade afectiva que dia a dia se afirma com mais vitalidade: a Comunidade dos Povos de Língua Portuguesa.

As pessoas começam a dar-se conta de que, no espaço de uma língua, ainda que falada com diversos acentos, se estabelece um diálogo fácil que cria naturalmente uma realidade que corresponde a um novo degrau no processo imparável do encontro e da convergência das culturas e das civilizações de que será feito o futuro.

A criação literária e artística exprime-se através de uma língua e não de uma nacionalidade. O português Fernando Pessoa, o brasileiro Carlos Drummond de Andrade e o cabo-verdiano Jorge Barbosa, por exemplo, são naturalmente considerados poetas de língua portuguesa e a investigação do “corpus” poético segundo um critério de nacionalidade seria necessariamente incompleto e até empobrecedor.

Uma língua é mais do que uma tradução falada da vida. Ela exprime, nalguma medida, os valores, os sentimentos, as aspirações das pessoas que a falam. Os antigos diziam que a língua “é a imagem da alma”. Porque uma língua exprime a raiz matricial sobre a qual se constrói um especial entendimento do Mundo.

A criação literária e artística revela e identifica a especificidade de um Povo e de uma Cultura. É nesse sentido que Fernando Pessoa dizia “A minha Pátria é a língua portuguesa” – língua que hoje é, digo eu e desculpe-se-me a imodéstia – “uma pátria de muitas pátrias”. O espaço da linguagem é um lugar de investigação e aprofundamento do que ela tem de específico para doar ao grande encontro comum.

Entregamos a Jorge Amado o Prémio Camões. Pode dizer-se, sem sombra de dúvida, que Jorge Amado é hoje, entre os escritores de língua portuguesa, o mais conhecido e lido no Mundo. Isso nunca o fez desviar da preocupação de descobrir e dar a conhecer através dos seus livros, a sua terra e o seu povo. Porque é assim: é através do aprofundamento do que é nosso que chegaremos ao universal. “Pinta a tua aldeia

e atingirás o universal”, dizia Mark Twain. Em poucos escritores, como Jorge Amado, estas palavras têm a sua melhor aplicação.

Através dos livros de Jorge Amado ficamos a saber como é o povo da Bahia, os seus modos, os seus sentimentos, as suas dores e as suas festas, as suas aspirações. Mas também ficamos a saber, através dos livros de Jorge Amado, que uma profunda corrente de afecto a todos nos liga e que é por aí que passará o futuro.

Possivelmente é essa a parte que à nossa língua e culturas cabe doar no grande encontro dos povos, das culturas e das civilizações.

Mas Jorge Amado não é só um grande escritor, universalmente reconhecido como tal, em todos os continentes, traduzido como está em quase todos os idiomas. É além disso, um homem de rara generosidade e qualidade humanas, um idealista, um ser aberto e fraterno e um grande amigo de Portugal.

Permitam-me que dirija, neste momento tão especial, uma palavra de saudação à sua companheira de sempre, e também grande escritora Zélia Gattai, feliz autora de *Anarquistas, graças a Deus*, que com o seu sentido de humor e a sua sensibilidade soube rodear Jorge Amado daquele clima estimulante de afeto e compreensão sem o qual a sua obra não teria seguramente a mesma qualidade.

Permitam-me que termine estas breves palavras, como vosso velho, fiel e rendido admirador e amigo, dando-vos, ao Jorge e à Zélia um fraterno abraço de parabéns que, simbolicamente une aqui uma vez mais, na presença tão estimulante do nosso querido Presidente Fernando Henrique Cardoso, Brasil e Portugal.

Carta a Zélia Gattai

(seguida de *P.S. a Jorge Amado*)

Ondjaki¹

Assim como Neruda nos pediu: “Não me perguntem por ninguém, já morreram todos”, eu também pediria que não me perguntassem pelos amigos que estiveram ao meu lado enquanto escrevi estas memórias. Os amigos que me fizeram companhia, provocando riso e às vezes pranto, permitindo-me voltar a reviver o passado, morreram quase todos. [...] A chaga ainda está aberta. (Zélia Gattai²)

Ao sentir a notícia da partida de Jorge Amado, confesso, a primeira coisa que me veio à cabeça foi a imagem doce que eu tinha de Zélia Gattai, sim, esses seus olhos contorcidos de ternura, esse seu sorriso franco – porto de companheirismo e amizade.

Não consegui pensar em Jorge, desconheço por completo a textura do seu sofrimento último. Sabia que estava doente, sabia que, eventualmente estaria desconfortável nesse viver que as doenças impedem de ser humanamente gostoso. Lembrei-me de imediato de Zélia... do que

¹ Escritor angolano.

² Zélia Gattai, *A casa do Rio Vermelho*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

seria para ela a partida do marido, o companheiro, o ser que a abraçou com franqueza durante tantos anos.

Eu dela havia lido somente *A casa do Rio Vermelho*, o que era material bastante para ter ficado com a sensação de ter conhecido o casal na sua intimidade, o que foi certamente suficiente para ser tocado pela maneira ternurenta que Zélia tem de sugar a vida e de partilhar exaustivamente com o marido, o companheiro. Intrigava-me não poder ouvi-la, não lhe poder telefonar, não perceber se estaria, ela, descansada ou chorosa. E, como eu, quantos teriam lido esse livro ou outro e ficado com a sensação de que se era sempre bem-vindo naquela casa da ternura?

Zélia Gattai, pelo menos nesse livro que refiro, expõe delicadamente o que foi para este casal o conceito de felicidade. Havia qualquer coisa gigantesca passando-se naquela vivenda, passando-se nos corações daquelas pessoas. A obra refere encontros atrás de encontros, nomes importantes, amizades calorosas, não só nomes como Fidel Castro ou Gabriel García Márquez, mas o que dizer do dia em que Zélia Gattai e Jorge Amado levaram Sartre e Simone de Beauvoir a conhecer o terreiro de Mãe Senhora? E o que dizer das conversas do casal, dos momentos do casal, com Vinícius, com Di Cavalcanti, ou com esse simpático jardineiro que gostava de dizer: “*Dona Zélia é tão interessante...*”?

A partida de Jorge Amado devolveu-me, num instante bruto, a imagem da face de Zélia. As pessoas de idade, uso pensar, têm uma tranquilidade inerente, conseguida nas ruas equívocas da vida – entre o sal que sobrou das lágrimas. Mas lá no seu interior, quem sabe tão recatadamente, Zélia deve estar a despedir-se aos poucos desse que foi o seu companheiro de uma vida. Momento simples, diriam outros, necessário. Eu não quero duvidar disso... mas é difícil não pensar em Zélia quando Jorge parte. “Jorge tem horror a cemitérios, evita sempre ir a enterros”, diz Zélia, na página cinquenta e sete do mesmo livro. “Há algo que me protege em momentos difíceis. Supero o desespero, não me entrego, conservo o sangue-frio, não perco a cabeça, colaboro.

Minha mãe diria ser a proteção da estrela que me ajuda, mas a quem chamei naquela noite, ao ver Jorge torcendo-se em dores, sofrendo, escapando de meus braços, vendo-me impotente diante da morte, foi dele que lembrei, de Deus”, refere sobre um dos ataques que Jorge tivera. Eu só conheço Zélia do que li nesse seu livro aberto, sincero. A impressão que tenho dela é essa mesmo, a da ternura transbordante, e o odor de Jorge Amado absolutamente impregnado nela, nos seus olhos também.

Quando um dia, há muito tempo, Zélia perguntou a Pablo Neruda se já tinha terminado o seu livro de memórias, o poeta respondeu-lhe: “aprenda mais essa, comadre, um livro de memórias jamais tem fim. A vida continua. [...] Um livro de memórias nosso, de Jorge e meu, não pode ter fim. Nem nosso, nem de ninguém.”

Sabes Zélia, tu-esses-teus-modos-doces, tu e a tua casa do rio vermelho, tu e a Bahia que também é tua, tu e o teu querido companheiro, tu e a tua maneira de ser... com livro de memórias ou sem ele, um dia terás que confessar que viveste!

P.S. a Jorge Amado

Caro Jorge Amado,

Escrevo tardiamente, confesso, para agradecer um grande favor seu. O que vai ler agora, por favor, não conte a ninguém. Nunca, nem nunca mais.

Desde criança, por obra do destino, fui um azarado nas cartas. Não falo de jogo, mas de cartas escritas sempre à mão mas nunca chegadas ao pretendido destinatário.

Aos cinco anos, quando o meu pai me levava de manhã à escola, o que eu mais queria era regressar a casa, cedo, sem ter que ficar lá. Na tal escola. Certo dia, demorei-me na esquina e pedi a uma senhora que

passava que escrevesse uma carta. A carta era dirigida aos meus pais. Falava da dispensa da minha presença na escola. Eu mesmo assinei a carta com o nome da professora: “Ana Maria”. Pus a carta na (minha) caixa de correio, mas um jardineiro regou de tal modo o jardim que a carta, ensopada, virou uma pasta cinzenta que os meus pais nunca chegaram a ler.

Mais tarde enviei para Portugal uma carta aos meus avós. Pedia lápis de cor, um bloco de cartas e, sobretudo, pedia batatas e chocolates. Mas em vez do número 426, saiu-me 624. Nunca os meus avós receberam a missiva.

Nos últimos meses da quarta classe, apaixonado pela minha colega Petra, e já tendo sentido o efeito desse azar associado às cartas, em vez de palavras, desenhei um foguetão tosco e de cores improváveis. No verso, o nome dela, e um coração todo torto. Mas a meio da “entrega”, a delegada de turma confiscou-me o papel. Diante de toda a turma, em absoluto silêncio, expôs a todos o meu lindo foguetão e entre o riso e a minha sensação de pequenez, todos se riram de mim, sem que nunca a Petra visse o verso do meu desenho.

Quando, em 1989, se a memória não me falha, os meus professores cubanos Ángel e Maria foram de vez para Cuba, numa tarde quente de muita saudade, escrevi-lhes uma longa carta de amizade e poesia, onde abordava sem receios a importância que eu sentia não tanto das aulas, mas das conversas que havíamos partilhado. Atrevido, falei em nome também dos meus colegas e, já no fim do texto, cheguei a agradecer-lhes em nome de “todas as crianças angolanas”. Dirigi-me aos correios, caminhando em triste sonambulice, pois sabia muito bem que a minha missão era vazia de êxito: eu nunca tive o endereço deles. Voltei para casa, com os ombros banhados pela chuva e os olhos repletos das lágrimas mais pesadas que, até àquele momento, me haveriam de frequentar. Mais uma vez as águas destruíram o conteúdo do que eu tinha para dizer.

Já estudante, em Lisboa, mantive durante meses o que eu chamei de uma “carta-em-construção”. Era um longo bilhete que, aos poucos,

eu escrevia ao Eugene Ionescu. Falava da minha descoberta de um texto dele (*O solitário*), ainda em Luanda; falava das sensações que eu tive ao ler esse livro e de como, de tantas maneiras, eu me identificava com o seu personagem; e por fim, bem no fim, falava da vontade de o encontrar. Ao vivo. Um dia. Para uma simples conversa. Eu que nem falo nem falava francês. Nesse dia, quando fui aos correios e enviei a carta, com o endereço correto, ao chegar a casa, a minha tia esperava-me sentada no sofá com uma cara demasiado séria. Pediu-me que me sentasse perto dela. Pegou-me na mão. Na outra mão, uma revista que ela havia escondido por duas semanas. Falava da morte de Ionescu. A carta, tendo eventualmente chegado ao destino, nunca chegou ao destinatário.

Caro Jorge: poderia contar-lhe mais sete histórias destas. Hoje, em paz, aceito que não tenho em mim essa habilidade de fazer chegar uma carta. Escrevo-as, é verdade; mas elas teimam em não chegar. Não quero maçá-lo. Vou diretamente àquilo que lhe vim dizer: certa ocasião, bem no início da minha adolescência, quis crer que estava apaixonado por determinada moça. Insisti o que pude, sugeri o que me ocorreu. E nada. Ou ela não via, ou fingia que era assim mesmo. Até que um dia me disse em aberto segredo: “escreve-me uma carta e talvez aconteça o que imaginas”.

O que imaginava era um beijo. Eu queria um beijo dado pela boca dessa moça. Imagine o meu sofrimento. Imagine que aquilo que ela me pedia era justamente o que eu mais receava que ela me pudesse pedir.

E foi no meio de páginas suas que encontrei a resposta. Copiei a carta de Guma. Copiei várias vezes, com a minha letra, para que aquilo ficasse sujo e imperfeito. Cheio de hesitações. Cheio de uma verdade que sendo do Guma, fosse minha. O resto acho que você imagina...: “quero uma resposta sincera saída de seu coração para o meu.” O que você não imagina, é que eu não pus o nome da “minha” moça. Escrevi sempre Livia. Em toda a carta. E entreguei pessoalmente para que o destino não me embustasse uma vez mais.

Ela quis ler a carta ali. Pedi que o fizesse mais tarde. Retirei-me para longe, só para poder observá-la quando abrisse o envelope. Lá dentro, muitíssimas pétalas brancas de cravo. O cheiro. O sorriso dela. A sensação no olhar que eu adivinhava. Ganhei o beijo antes de a ter beijado, isso vi de longe. Há sorrisos que nos desabafam o coração.

Caro Jorge desculpe a tanta demora, mas era “só isto” que eu vinha lhe agradecer. As suas palavras nas palavras escritas de Guma. O tal beijo, nem lhe posso contar. Não saberia. Vale lembrar as palavras de Mário António, na sequência desse mesmo (meu) beijar: “...e fomos farrar por aí”.

Deixo aqui, por escrito, um grande abraço. Espero que esta carta chegue ao destino, e ao destinatário.

P.S.: O sorriso da moça? Ela conhecia o seu livro há muitos anos...

Jorge Amado, meu pai

Paloma Jorge Amado¹

A data era 10 de agosto de 1912; o lugar, a Fazenda Auricídia, em Ferradas, no sul do estado da Bahia, no Brasil. O menino nasceu empelado², talvez por isso, sem chorar. As parteiras o puseram embaixo de uma bacia de flandres e começaram a bater em cima, fazendo grande barulho, na esperança de ouvir o menino soltar o som da vida. A mãe da criança gritava que parassem – essas parteiras eram formadas na burrice, contou um dia – e seus gritos chegaram ao lado de fora do quarto, onde o Coronel, seu marido, esperava a notícia do nascimento do primogênito. O pai entrou no quarto, salvou o filho, o menino já sufocava, e com umas palmadinhas na bunda fez com que chorasse e enchesse de ar os seus pulmões; depois o levou para fora, a fim de apresentá-lo à lua e às estrelas e para delas receber a bênção. Ganhou o nome de Jorge, o mesmo do santo que vive na lua e vence dragões. Jorge Amado.

Foi assim que nasceu meu pai há 100 anos. O menino aprendeu desde cedo sobre a vida do seu povo, convivendo nas fazendas de cacau – nas plantadas por seu pai, o coronel João Amado, em terras conquistadas em terríveis lutas, nas fazendas dos seus tios e dos seus vizinhos,

¹ Escritora, filha de Jorge Amado.

² No Brasil diz-se que uma criança nasce empelcada quando envolvido no saco amniótico. Isto é sinal de grande sorte.

todos coronéis conquistadores – e nas cidades próximas, Ilhéus e Itabuna, com os alugados, os jagunços, os capatazes, as prostitutas, os imigrantes árabes, os exportadores, os migrantes fugidos da seca nordestina.

A adolescência, ele a passou na cidade da Bahia, também chamada de Salvador, em duro aprendizado de vida iniciado no colégio Antônio Vieira, internato dos padres jesuítas. Foi aí que ficou íntimo de Dickens, de Dumas, que encontrou-se com valores religiosos e morais que o levaram a participar de uma “liga pela moralidade”, logo substituída por pensamentos políticos que vislumbravam a igualdade entre os homens e distanciavam-se da Igreja. Ao sentir-se preso no internato, tomou consciência da importância da liberdade e começou a lutar por ela – a sua e a dos outros.

Aos quatorze anos fugiu do colégio e foi para a casa de seu avô paterno, no estado vizinho de Sergipe. Chegou para fazer discursos, falar às pessoas, e o fez com grande sucesso. Não durou muito, no entanto, a sua aventura, o pai mandou buscá-lo de volta, com a promessa de novo colégio, desta vez um externato leigo. Rapidamente o menino foi se tornando homem, escrevendo para jornais, fazendo parte de grupos intelectuais.

O escritor Jorge Amado nasceu em 1930, quando, aos dezoito anos, escreveu seu primeiro livro, *O país do carnaval*, publicado um ano depois. O jovem saíra da Bahia para cursar a Faculdade de Direito no Rio de Janeiro, atendendo ao desejo do pai de ter um filho doutor. Doutores eram chamados os formados em Direito, Medicina ou Engenharia, e esse era o sonho de todos os coronéis do cacau: ver o filho usando o anel de formatura, um doutor!

Ao longo destes sessenta e nove anos de vida literária, Jorge Amado tem sido absolutamente fiel aos seus ideais socialistas, tendo refletido em cada livro o seu vínculo com o povo, sua posição em prol dos oprimidos contra os opressores, pela paz contra a guerra e a violência. Desfraldou bandeiras de luta, que até hoje tremulam na sua literatura e na

sua vida, entre elas, e com grande destaque, a do combate ao racismo e à exploração do homem, a da liberdade e a da justiça social.

Durante mais de vinte anos o trabalho literário dividiu espaço com a militância política. Em 1946 elegeu-se deputado federal pelo Partido Comunista; foi um dos constituintes, o autor da lei que garantiu liberdade religiosa no Brasil. Um comunista preocupado em garantir ao povo direito à religião? O que pode parecer contraditório a olhos mais apressados, na realidade mostra a coerência de quem respeita a individualidade dos homens, a sua fé, a sua maneira de ser, pensar e agir. A lei foi aprovada, mas a carreira de parlamentar não durou muito, pois o Partido foi caçado, entrou para a ilegalidade, e seus membros passaram a ser perseguidos. Jorge Amado foi viver com a família na França, exilados e, depois de expulso pelo governo francês, foi para a Tchecoslováquia, onde morou por três anos, escreveu a trilogia *Os subterrâneos da liberdade* e onde... eu nasci.

Os críticos literários gostam de dividir sua obra em duas partes, usando como divisor de águas o período de militância partidária, cujo último livro seria exatamente *Os subterrâneos da liberdade*, e o seu desvínculo do Partido Comunista, fase iniciada com *Gabriela, cravo e canela*. Não creio que seja justa a interpretação de que escreveu inicialmente uma obra política e partiu depois para uma literatura leve e sem vínculos com a ideologia. Na verdade ela é um contínuo fiel aos ideais socialistas do autor, tendo crescido e ganhado força ao se libertar do dogmatismo, ao trocar o discurso sectário pelo humor, arma muito mais eficaz.

O ofício de escritor, Jorge Amado o desenvolveu de forma muito vital. Costuma dizer que os personagens têm vida própria, que decidem seu destino, e se o escritor quiser impor sua vontade estará criando marionetes e não homens e mulheres cheios de vida. Os personagens vivem da vida e do sangue do autor, e isto não é modo de dizer: escrevendo com dois dedos numa máquina manual, dura e barulhenta, na maioria das vezes termina um romance com os dedos sangrando, com dores no corpo; diz que o livro “comeu suas carnes”. Como uma mu-

lher grávida, transfere sangue e carne, dá vida a seus personagens, e lhes dá à luz de seus leitores.

Alguém disse uma vez, em tom de desaprovação e desdém, ser Jorge Amado o escritor “das putas e dos vagabundos”. O escritor se sentiu honrado com a classificação e a adotou, pois ela reflete de maneira precisa o seu tema principal: a capacidade de sobrevivência, e até de ser feliz, dos mais despossuídos, dos deserdados da sorte. Assim é Jorge Amado, o escritor do povo brasileiro e, para meu privilégio, meu pai.

Parte II

CONFERÊNCIAS

Jorge Amado: uma leitura das leituras

Ana Maria Machado¹

O romancista brasileiro Jorge Amado completaria cem anos em 2012. A data traz a oportunidade para uma visão de conjunto da recepção crítica que sua obra encontrou ao longo do tempo. Nem sempre fruto apenas da leitura, convém lembrar.

Examinando esse olhar cambiante, podemos entender um pouco dos mecanismos que regeram a glória e o ostracismo literário no decorrer desse século. Um tempo em que fatores extraliterários passaram a ser determinantes para a consagração ou a rejeição, com uma intensidade e um alcance antes inconcebíveis.

Lembro de uma conferência de Doris Lessing, durante o Seminário de Literatura de Cambridge, de que ambas participamos em 1996 – quando ela ainda não tinha recebido o prêmio Nobel (o que ocorreria em 2007). Com veemência, ela se queixou das distorções do processo da fama, a que assistira durante o século XX. Disse que o mais importante atualmente, quando a imprensa fala num escritor, é apresentá-lo como famoso – em vez de comentar suas obras, que o jornalista se

¹ Escritora; membro da Academia Brasileira de Letras.

dispensa de ler. Afirmou que, cada vez mais, as pessoas a cumprimentavam por ter dado uma entrevista ou por terem visto sua foto numa revista ou sua imagem na televisão – mas cada vez menos comentavam uma página ou cena que tivesse escrito. Reclamou de estar sendo permanentemente julgada por fatores que não tinham a ver com os textos que escrevera – desde discussões de questões feministas até o fato de ser branca criada na África. Discorreu sobre as dificuldades desse tipo de solidão crítica para um criador, quando é tão necessária uma leitura de seus textos. Queixou-se do isolamento a que são relegados hoje os escritores, perdidos sem encontrar ressonância intelectual, ignorados quando publicados.

Não há como deixar de observar as semelhanças entre esses pontos levantados por Lessing e certas atitudes dominantes no recebimento da obra de escritores como Jorge Amado. Principalmente porque essa geração deles (Doris Lessing nasceu apenas sete anos depois do romancista baiano) viveu o momento do pós-guerra, quando no início dos anos 1950 o superficial talvez tenha começado a dominar o consistente, efetuando-se essa transição entre o abandono da leitura analítica de um texto literário e a exacerbação midiática em torno à figura pública de um autor tratado como celebridade.

Certamente, o entendimento da recepção crítica à obra de Jorge Amado ganha muito se contextualizarmos essas transformações.

Justamente nessa época, entre 1954 e 1956, o crítico Roland Barthes escreveu os artigos sobre temas do cotidiano que iria em seguida reunir no livro *Mitologias*. Um deles, “O escritor em férias”, trata exatamente desse fenômeno que começava a ser observado, lembrando que tais “mistificações astutas que a alta sociedade tece para poder controlar melhor seus escritores”, aliando nobreza e futilidade sem dessacralizar seu trabalho, tinham o efeito de garantir que fosse mantido o prestígio dos autores – desde que fossem inofensivos, ressalva.

Mas ao parecerem inofensivos a uns, tornavam-se ofensivos a outros. Contemporâneos ou pósteros. Com frequência, a recepção à obra desses escritores se deixou contaminar por esses ruídos em torno a sua

biografia, personalidade ou figura pública, de uma forma que até pode ter acontecido em gerações anteriores mas raramente com tanta intensidade.

Um pouco de tudo isso gira em torno da forma como Jorge Amado foi lido ao longo do tempo, numa série de fenômenos de recepção interessantes. Como se sua leitura estivesse permanentemente sendo construída, destruída e reconstruída ao sabor dos anos que passam e das mudanças dos leitores. Sem esquecer que ele também mudou, e bastante, à medida que foi desenvolvendo sua obra.

De início, vale a pena lembrar: em seu estudo sobre a recepção comparada da obra de Jorge Amado na França e no Brasil, Pierre Rivas² começa fazendo a distinção entre sucesso e fortuna crítica. Aquele tem a ver com a popularidade. Esta, com a aceitação da obra pelo cânone literário.

Lembra Rivas que, na tradição da modernidade, sucesso e fortuna costumam ser inversamente proporcionais e isso pode ser exemplificado na França pelos casos de Victor Hugo e Émile Zola, vítimas de sua própria popularidade frente a outros autores canônicos como André Gide ou Marcel Proust, que levaram muito tempo sem fazer sucesso. Para ele, essa “é uma das razões dos infortúnios de Jorge Amado no Brasil”. Aponta o ressentimento de um certo Brasil face ao êxito de Jorge Amado e Érico Veríssimo em seu país. Sobretudo diante do fato de que “textos mais vanguardistas (o modernismo paulista) não alcançavam qualquer êxito”.

Na França, e em outros países, a recepção de Jorge Amado foi diferente. É verdade que partiu dos caminhos abertos pela ampla difusão garantida nas revistas e jornais partidários, pelos inúmeros prêmios e manifestações patrocinados pelo eficaz sistema de intervenção cultural da Internacional Comunista. E é também inevitável constatar que seus primeiros romances pagavam um tributo dócil aos modelos stalinistas

² Pierre Rivas, “Fortuna e infortúnios de Jorge Amado”, in Rita Olivieri-Godet e Jacqueline Penjon (org.), *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*, Salvador, Editora Casa de Palavras, 2004.

do realismo socialista, com suas greves salvadoras, seus clichês e chavões proselitistas. Não admira que André Gide tenha sumariamente rejeitado essa obra, que lhe parecia superficial e linear.

Mas outros leitores em língua francesa enxergaram um pouco mais longe. Blaise Cendrars celebra nela a alteridade da periferia e Albert Camus a valoriza, opondo o que denomina uma “certa barbárie livremente consentida” aos jogos formais que dominavam parte da cena literária francesa na ocasião, na obra de autores como Giraudoux e outros. Mais que isso, a obra de Amado lhe parece fecunda e Camus faz questão de destacar nela algumas qualidades que o impressionam: “a utilização emocionante de temas folhetinescos, o abandono à vida no que ela apresenta de excessivo e desmesurado”.

“Barbárie, liberdade, emoção, folhetim, vida, excessos, desmedida”. A escolha das palavras é significativa. Em poucas linhas, Albert Camus tocou em vários pontos que sua leitura lhe revelou. Leitura inteligente e sensível, pois apenas nas décadas mais recentes é que tais pontos iriam ser reavaliados e resgatados, muito embora na ocasião fossem justamente esses os aspectos a que a intelectualidade mais levantava objeções.

Foi necessário um bom tempo para que olhares mais amadurecidos e isentos lançassem novas luzes sobre vários desses aspectos.

É o caso de abordagens como a de Afonso Romano Sant’Anna³, que desenvolveu as propostas de Bathkin e o conceito de carnavalização com que o russo examinara as obras de Dostoiévski e Rabelais, e trouxe uma contribuição sensível ao entendimento dos romances do baiano. Muito enriquecedores, também, são os estudos de José Maurício Gomes de Almeida, capaz de criticar o proselitismo ideológico do autor mas, ao mesmo tempo, revelar-lhe as qualidades. Igualmente iluminadoras são as análises de Eduardo de Assis Duarte, sobretudo quando evidencia como a segunda fase amadiana, em sua passagem do romance que se queria proletário para o romance que se deseja de

³ Revista *Tempo Brasileiro*, n.º 74: *Jorge Amado, km 70*, Rio de Janeiro, julho-setembro 1983.

costumes, começa a se debruçar cada vez mais, e de forma mais consequente, sobre as questões de gênero e etnia que irão constituir grande parte da agenda intelectual do final do século XX.

Também é o caso dos ensaios que Roberto Da Matta⁴ dedicou ao caráter relacional da obra de Jorge Amado, quando considera o escritor alguém que descobriu em seus romances “um modo de poder enfrentar os temas não oficiais da sociedade brasileira”, neles representando as teias de relações pessoais que, entre nós, constituem o instrumento básico da vida em sociedade.

Esses estudos, porém, são relativamente recentes e de circulação algo restrita a setores especializados. De um modo geral, prevaleceu por muito tempo nos meios de crítica a outra visão. Talvez a própria acolhida entusiasmada que sua obra teve na França tenha contribuído para a ideia de que Jorge Amado escrevia para dar uma imagem pitoresca e exótica, ao gosto de quem não conhece realmente o Brasil. Uma imagem atrasada, antiga e fora de época, já que era exatamente esse tipo de cor local que, um século antes, se exigira dos nossos românticos e indianistas, como Alencar. E que o próprio Machado de Assis questionou em seu famoso artigo sobre literatura e o instinto de nacionalidade.

Essa superficialidade da leitura de Amado foi reforçada pela má-vontade de muitos dos departamentos de português das universidades estrangeiras, tradicionalmente ligados às instituições culturais lusitanas quando não praticamente feudos portugueses. Ainda mais se considerarmos que muitas dessas raízes profundas se fixaram durante o longo período salazarista. Sem dúvida, a entusiasmada aceitação desse novo autor brasileiro, comunista e de linguagem desleixada em relação ao cânone purista, trazia alguns aspectos difíceis de engolir.

Para se ter uma ideia da revolução simbólica representada pela chegada dessa obra à França, por exemplo, basta recordar um fato. Por ocasião da primeira tradução de Jorge Amado para o francês, a folha

⁴ Revista *Tempo Brasileiro* n.º 74, 1983 e *Cadernos de Literatura Brasileira*, n.º 3, *Jorge Amado*, São Paulo, 1997.

de rosto do livro exibia algo jamais visto antes: a informação de que se tratava de uma tradução direta do brasileiro.

Isso causou escândalo nos meios acadêmicos lusos. Como assim? A língua portuguesa mudara de nome? O escândalo se transforma em inequívoca má-vontade dos meios acadêmicos em relação a ele. Fazem objeções a sua escrita pouco ortodoxa, multiplicam-se as menções a sua sintaxe duvidosa, seus pronomes colocados de forma rebelde, sua “frouxidão linguística”, seu descaso para com os padrões castiços da gramaticalidade. Para esses meios, tratava-se de uma linguagem descuidada, indigna de quem pretendia ser escritor. Travestidas de defesa do idioma, tais objeções críticas cresceram e se repetiram em reparos feitos por zelosos guardiões da gramática, de ambos os lados do Atlântico.

No entanto, é bom observar que essa mesma atitude pouco canônica em relação à língua era celebrada em outros autores como uma plataforma literária, desejável e corajosa. “A língua errada do povo, a língua certa do povo”, de que falava Manuel Bandeira. “Pronomes? Escrevo brasileiro” – gabava-se Oswald de Andrade. A tal “contribuição milionária de todos os erros”, que seria transformada em estandarte de luta pela vanguarda.

Os exemplos são inúmeros, variados, claros. A questão já tinha sido ponto de honra, anseio por liberdade linguística em relação às chamadas “gramatiquices lusitanas”, bandeira de afirmação para Mário de Andrade ou para Monteiro Lobato. Mas nas páginas de Jorge Amado, essa teoria tão elogiada nos escritos de outros autores é considerada uma prática constrangedora.

É que ela não vinha apenas de uma proposição cerebral, mas brotava do ouvido e da memória afetiva. A *praxis* incomodava. O registro oralizante do falar brasileiro coloquial soava como uma provocação a mais, vindo se somar ao uso de palavrões e outras ousadias, para apresentar Amado como um autor que não merecia respeito, e beirava

a vulgaridade em sua insistência em dar foros de legitimidade a um linguajar chulo.

Como se não bastasse, a ênfase amadiana, mesmo se carregada de intenções proselitistas em sua primeira fase, está próxima a uma tradição de criação popular. Nessas matrizes, a literatura de cordel, o folhetim e os romances populares que corriam pelo interior do Brasil têm evidente influência e lhe fornecem um repertório de recursos que não se constringe em utilizar, aproveitando modelos de heróis que vinham desde o romantismo, defensores dos oprimidos.

Talvez, no fundo, essa fé amadiana na possibilidade de realizar a utopia seja também um traço que o aproxima de outros romancistas populares – como Charles Dickens ou o Victor Hugo de *Os miseráveis*, por exemplo. Dados os devidos descontos das circunstâncias históricas de cada um. Mas, de certa forma, também em Amado se poderia ver aquilo que Lamartine criticou em Hugo: “a paixão do impossível”. Aquilo que Vargas Llosa prefere chamar de “a tentação do impossível”.

Inúmeras vezes, Jorge Amado repetiu que era apenas um contador de histórias e não pretendia ser mais que isso. Como se sentisse necessidade de reiterar que a sua prioridade literária era o desenvolvimento do enredo, não a exploração da linguagem.

São justamente esses gêneros narrativos populares, latentes em sua obra, que se constituem em herdeiros diretos das epopeias e do romanceiro popular ibérico. São essas as formas que irão se encarregar de preservar as delícias de ler pelo simples gosto do enredo. São essas as modalidades literárias que privilegiam a trama, a tessitura dos diversos fios da ação, a concatenação das peripécias. E que ninguém se deixe enganar pela aparente modéstia do escritor ao se definir *apenas* como um contador de histórias. Ele as conta com maestria, de forma cada vez mais intrincada, manipulando com segurança os cordéis de seus personagens, entretecendo diversos fios de cores e texturas diferente em sofisticada composição.

A linearidade dos primeiríssimos livros é logo abandonada, os conflitos se requintam em matizes inesperados, os variados recursos narra-

tivos vão se tornando cada vez mais elaborados no desenrolar da obra amadiana. Ambiguidades e dualidades passam a estruturar os relatos. Gabriela casa sem casar. Dona Flor tem dois maridos. Quincas Berro d'Água tem duas mortes. Os santos têm altares e terreiros, onde estão e não estão, de sumiços e aparecimentos. O padrinho de um batismo pode ser o próprio padre – mais que padre, compadre, e de Ogum. A benfeitora de Santana do Agreste pode ser justamente a execrada da comunidade. O pistoleiro contratado como capanga pode ser o patriarca fundador e reverenciado, já que seu tiro certo pode ser a salvação de uma cidade. A beata espanhola se descobre mulata e feita, cavalo de santo. O paladino da cultura africana pode ter filho com uma sueca ou finlandesa. Tudo se move e reverbera. Nada ou ninguém é apenas o que parece ser, embora possa sempre ser *também* exatamente o que parece.

Do linear ao ambíguo, do equívoco ao multívoco, os caminhos da obra de Jorge Amado vão se multiplicando e se irradiando, à medida que ela se desenrola. O maniqueísmo inicial fica para trás, porque a realidade ao qual ele se aplicava não é abstrata: é vivida, tecida em memória e se impõe com força. Por maiores que sejam a indignação e a solidariedade, por mais intenso que se faça o chamado da liberdade, não há como evitar a certeza de que a vida é mais poderosa e as pessoas, mais complexas. Há sempre um “não é bem assim” implícito, um “por outro lado” latente.

Dessa forma, vai ficando para trás uma certa simplificação ingênua que havia nos romances de juventude. Aos poucos, percebe-se que a defesa do trabalhador explorado não impede a admiração pela força épica do coronel desbravador do cacau. A leitura dos romances se afasta das transparências imediatas e revela um autor no domínio crescente e seguro do seu ofício, capaz de fazê-lo manter sempre presa a atenção do leitor, sem deixar de estar atentíssimo ao que seus personagens são capazes de criar.

Entre os recursos desse ofício já dominado está sua linguagem oralizante e brasileira, fruto de uma escolha pelo instrumento eficaz e não

de uma resignação ao empobrecimento linguístico por incapacidade de dominar a gramática ou devido à pouca intimidade com os clássicos – como quiseram insinuar certos meios acadêmicos que só conseguiram enxergar na voz amadiana o desleixo de um coloquialismo rasteiro e convencional.

Ferreira Gullar já chamou a atenção sobre isso, ao destacar na obra amadiana o

vasto painel da vida brasileira que ele vem traçando [...], quase sem descanso. Um painel vivo, palpitante, realizado sem plano, como resposta à vida, a sua experiência de cidadão e escritor. [...] Eis uma das questões que a crítica mais cedo ou mais tarde terá de encarar com seriedade, pois a obra de Jorge Amado é, entre outras coisas, a busca de uma linguagem literária que, sem abrir mão das qualidades encantatórias, quer ser ao mesmo tempo contundente e crítica.⁵

Hoje a linguagem de Jorge Amado já não é mais motivo para que ele seja combatido, ao menos no Brasil. Pelas portas que ele escancarou passa uma imensa quantidade de autores que vieram depois. Mas por vezes parece que ainda ficaram ecos de algumas questões colocadas pela história de sua filiação (e desfiliação) partidária. Quando ele surgiu, na década de 30, e era do Partido Comunista, isso o fez ser execrado por alguns e idolatrado por outros. Quando deixou o partido, muitos dos que o idolatravam passaram a execrá-lo, enquanto os anticomunistas quiseram explorar sua decisão. Há que entender essas oscilações nas circunstâncias da época – e em geral o leitor das obras sabe situar isso no contexto, ainda que por vezes seja necessário uma certa complacência para superar alguns exageros.

A dificuldade é outra, mais sutil e geralmente esquecida. Trata-se de perceber o contexto da crítica que se exerceu sobre essas obras. Não se pode relevá-lo sumariamente como se não tivesse importância.

⁵ Ferreira Gullar, “Com mão de mestre” (*Veja*, 17.08.77) *apud Cadernos de Literatura Brasileira*, n.º 3, São Paulo, 1997.

É que a visão crítica manifestada na época, dentro desse contexto, abarca toda uma gama de efeitos. De um lado, reações imediatas à publicação do livro, no calor da hora. De outro, uma reverberação mais duradoura, que se sustenta por mais tempo e pode criar raízes entre especialistas nos círculos universitários, repetida em respeitadas obras de referência e influenciando sobre a visão que a posteridade passa a ter sobre o autor.

Descartando os casos de simples repetição preguiçosa ou de reiteiração admirativa, essa duração pode ser fruto de duas distorções diferentes. Pode estar ligada ao marasmo intelectual de alguns segmentos, responsáveis pela permanência e aplicação de um mesmo aparato de análise após as circunstâncias já terem se modificado. Mas pode também ser explicada por um simples descuido editorial: o recolhimento das páginas de jornais (destinadas a serem efêmeras) em antologias publicadas em livros e transformadas em documentos duradouros, sem contextualizar o material escrito.

Com essa mudança, o que era um simples comentário de ocasião passa a ser um julgamento seguro e definitivo, destinado a resistir ao tempo. Adquire foros de autoridade e passa a ser considerado quase como um fato incontestável, informando livros didáticos posteriores, que transmitem essa visão a outras gerações que, em sua maioria, nem sequer leram os textos que geraram as críticas.

As revisões contemporâneas sobre a obra de Jorge Amado estão começando a levar esse fenômeno em consideração e hoje já nos ajudam a fazer uma crítica da crítica.

José Maurício Gomes de Almeida, por exemplo, lembra que nos idos de 30 o realismo se impunha quase como um dogma e a crítica da época refletia isso. Eduardo Assis Duarte demonstra como a estratégia de Álvaro Lins em relação a Jorge Amado foi sempre a de apontar o que faltava na obra do escritor, somada a julgamentos subjetivos reiterados, usando termos como “miséria estilística”, “desleixo da composição”, “primarismo” e “despreparo”. Ívia Alves mostra a forte influência dos veementes juízos autoritários desse mesmo Álvaro Lins sobre a recep-

ção intelectual à obra de Jorge Amado, e sua ressonância sobre mais duas gerações consecutivas de críticos.

Atribui Ívia Alves esse influxo intenso tanto ao fato de Lins ter sido o crítico mais respeitado e temido desde os anos 30 até o final dos 50, quanto à circunstância sintomática de ele não ter atualizado na reedição de 1963 de seu livro *Os mortos de sobrecasaca* os registros jornalísticos feitos sobre o romancista baiano que constavam da edição de 1943 – diferente do tratamento que deu a resenhas sobre outros autores, que contaram com notas finais, revelando a visão que deles tinha vinte anos mais tarde. De certo modo, essa decisão de manter em seu livro, duas décadas depois, sem qualquer ressalva ou esclarecimento, um registro crítico veemente e autoritário, como juízo permanente quando poderia ser instantâneo fugaz por ter sido feito no calor da hora em jornal, confirma um traço distintivo que a ironia do mestre Antonio Candido já apontou em Álvaro Lins: o de ser “um crítico incapaz de duvidar”⁶.

Para Ívia Alves, essa má vontade de Álvaro Lins em relação a Jorge Amado pode interferir muito na definição da permanência do nome do escritor e no processo de deixá-lo fora do cânone, principalmente se considerarmos que serviu de referência a outros críticos influentes. Cita o caso de Wilson Martins, escrevendo a partir dos anos 50 em *O Estado de São Paulo*, onde “envolvido com os critérios estéticos do Modernismo e investido do poder de autoridade” lê Amado com ironia mordaz. Segundo ela, Martins se irrita porque Amado foge a seus modelos prévios de classificação e o deixa sem fôlego com sua capacidade de ir e vir. Por isso, marcado pelo ressentimento, o crítico parte para o comentário venenoso, a insinuação pessoal e agressiva. E deixa essas marcas para consultas posteriores, influenciando sobre outros registros críticos. Porém, leituras como as de Tristão de Athayde, Eduardo Portella, Haroldo Bruno, Malcolm Silvermann, Letícia Mallard, Roberto DaMatta e outros, foram trazendo outras visões, começando a corroer a ressonância dessas palavras.

⁶ Citado por Miguel Conde em “O dever de agredir”, *O Globo*, 20 de outubro de 2012.

A situação vem mudando. Estudos mais recentes passam a discutir outros aspectos da obra amadiana e novas leituras se impõem. É hora de uma reavaliação geral.

A grande questão que tem servido para combater Jorge Amado em nosso tempo não tem mais a ver com linguagem nem com filiação partidária. Oriunda dos meios acadêmicos anglo-saxônicos, dos modelos politicamente corretos e dos chamados estudos culturais que vêm substituindo a literatura nas universidades, passa a focalizar os aspectos de gênero e etnia na obra de Amado.

Por si só, um exame e discussão desses pontos encheria um livro. Mas vale lembrar como essa recepção crítica também variou nos últimos tempos, mesmo nos meios universitários de língua inglesa. Na década de 1960, Gregory Rabassa, ex-professor da Universidade de Colúmbia e autor de *O negro na ficção brasileira*⁷, não teve nenhuma dificuldade em reconhecer que é de Jorge Amado “o melhor retrato dos negros da Bahia e dos estados vizinhos. Todos os romancistas da região juntos não chegam a dar uma parte de sua visão panorâmica dessa existência”.

Mas o professor Thomas Earle, catedrático de Literatura do Departamento de Português de Oxford, surpreendeu-me ao final de uma palestra minha ao argumentar que, nos meios acadêmicos anglo-saxões, Jorge Amado é visto como racista. Diante de meu espanto com a esdrúxula opinião, justificou-a recorrendo a dois exemplos. Em *Jubiabá*, Antônio Balduino é negro e um herói positivo, sim, mas apaixonado por Lindinalva, uma loura. E o chefe do bando dos capitães da areia é o único louro do grupo, Pedro Bala.

Poderia haver muitos outros. De bate-pronto, acrescentei à lista a finlandesa de Pedro Archanjo e lembrei que a mulata Dona Flor também suspira por um louro Vadinho. Mas não pude deixar de perguntar: como é que se imagina que poderá surgir a mestiçagem em alguma so-

⁷ Gregory Rabassa, *O negro na ficção brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1965.

cidade se representantes de etnias diferentes não se permitirem viver uma atração mútua e uma descoberta das seduções e encantos do outro?

As observações do professor Thomas Earle se baseiam em obras de outros autores, como David Brookshaw⁸ ou David Haberly⁹, e em portavozes dos movimentos de militância negra, que preferem lamentar a corrosão advinda da mestiçagem e valorizar mais a pureza étnica, defendendo a manutenção da separação – ainda que flexibilizada. Justificam tal posição com aquilo que vêem como uma necessidade de afirmação de uma identidade até então prejudicada pela História. Nesse caso, não há dúvidas de que a obra de Jorge Amado tem tudo para despertar críticas. Como bem sintetiza Eduardo de Assis Duarte:

Em *Tenda dos Milagres* ocorre, em paralelo ao discurso da elevação da raça negra, um elogio à miscigenação e ao cadinho cultural brasileiro. Em certa medida tributário das teses de Gilberto Freyre relativas à democracia racial. É um tópico polêmico, a requerer por sua complexidade um outro estudo, mas que não deixa de estabelecer uma tensão entre a representação identitária da raça negra na obra amadiana e a visão que hoje têm os defensores de uma negritude íntegra em sua fidelidade à pureza original africana.

Um tópico polêmico, é verdade, mas também uma questão crucial na utopia amadiana, em que a transformação social tem suas raízes na dinâmica da cultura popular e na intertessitura de um pluralismo de contribuições. O matiz é sutil, mas merece destaque em nome da honestidade intelectual. Jorge Amado não está pregando em sua obra uma mestiçagem apenas física, nem tampouco fazendo uma celebração adocicada das violências sexuais de senhores contra escravas culminando numa “mulatice” pitoresca – ou em suas continuações e permanências, sob diversas formas, na sociedade brasileira contemporânea. Fala de

⁸ David Brookshaw, *Raça & cor na literatura brasileira* (tradução de Marta Kirst), Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.

⁹ David T. Haberly, *Three sad races: racial identity and national consciousness in Brazilian literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

outra coisa. O romancista baiano parte da constatação de nossa incontestável mistura étnica, para então discernir a mestiçagem cultural como um traço essencial de nossa identidade. Sua utopia defende a abolição do domínio exercido pelo erudito sobre o popular, recusa a autoridade calcada na hierarquia, mas propõe em seu lugar o reconhecimento, a incorporação respeitosa e a fusão das diferentes contribuições culturais dos tantos plurais que constituem o Brasil.

Não se trata de acenar com o mito da democracia racial – como uma bandeira agitada nas trincheiras. Trata-se de refletir um fenômeno real: a possibilidade de uma democracia feita de mestiçagem cultural – como um espelho que mostrasse um futuro sonhado. Essa é a diferença, sutil mas importantíssima. Ele não está falando de raças, mas de culturas. É dessa visão que se constrói no autor o que Olivieri-Godet chama de “projeto identitário baseado na mescla de elementos culturais diversos que se interpenetram e se transformam, criando algo novo”.

Em vez de pretender eliminar a consciência e a importância da mestiçagem e, com isso, fazer de conta que no país todos somos ou brancos, ou negros ou índios, o romancista baiano exalta a miscigenação, observa que a mistura étnica no país criou uma mestiçagem cultural e prega que nos orgulhemos dela. Às vezes até em arroubos de tom oratório. Essa pregação pode vir pela boca de personagens, como Pedro Archanjo, e ser repetida de formas diferentes. Pode vir como uma constatação nítida e enfática: “É mestiça a face do povo brasileiro e é mestiça a sua cultura.”

Pode se apresentar sob a forma de uma hipótese levantada por Pedro Archanjo, quase no jargão das ciências sociais:

Se o Brasil concorreu com alguma coisa válida para o enriquecimento da cultura universal foi com a miscigenação – ela marca nossa presença no acervo do humanismo, é a nossa contribuição maior para a humanidade.

Ou pode ser expressa, sempre por Archanjo, num tom conclamatório e profético.

Formar-se-á uma cultura mestiça de tal maneira poderosa e inerente a cada brasileiro que será a própria consciência nacional, e mesmo os filhos de pais e mães imigrantes, brasileiros de primeira geração, crescerão culturalmente mestiços.

É possível argumentar que se trata de uma opinião utópica, polêmica ou discutível. Mas daí a chamar o autor de racista vai enorme distância. O mínimo que se espera de uma crítica acadêmica é que leia o que o autor escreveu. E é isso o que, por vezes, a recepção de Jorge Amado em certos meios parece estar deixando de fazer.

Em torno da cultura do negro brasileiro: o projeto comum de Jorge Amado e de Gilberto Freyre nos anos '30

Antonio Dimas¹

Foi em Sintra, ao lado desta Lisboa, que encontramos os primeiros sinais da convergência de projetos entre Gilberto Freyre (1900-1987) e Jorge Amado (1912-2001), nos anos '30.

Ao levantar a correspondência entre Ferreira de Castro (1898-1974) e o criador da sedutora *Gabriela*, feita de *cravo* e de *canela*, constatamos, logo nas primeiras cartas de Jorge, uma inquietação que nos devolveia, de modo inesperado, às pesquisas que vínhamos fazendo em torno de Gilberto Freyre.

Foi no Museu Ferreira de Castro, portanto, onde Ricardo Alves e sua equipe nos receberam com enorme boa vontade e atenção profissional, que percebemos a vinculação temática entre o antropólogo do Recife e o romancista de Salvador.

¹ Universidade de São Paulo (FFLCH/IEB).

Em 1933, saía a primeira edição de *Casa Grande & Senzala*, livro inaugural de Gilberto Freyre, cujo foco imediato reavalia a inserção do legado negro na urdidura da cultura brasileira. Em 1935, dois anos depois, Jorge Amado publicava *Jubiabá*, romance que vinha na esteira de outros três anteriores – *O país do carnaval*, 1931; *Cacau*, 1933; *Suor*, 1934 – mas que alargava, de vez, o espaço para a inquestionável presença africana na cultura urbana da Bahia litorânea. Já na primeira cena do romance, quando o preto Balduino nocauteia o alemão Ergin na praça principal de Salvador, o narrador deixa bem claro a quem cabe o lugar privilegiado daquela estória: ao negro baiano, cujos antepassados haviam sido arrancados, um dia, do outro lado do Atlântico.

Se nos três romances anteriores, ocupou-se Jorge Amado das franjas sociais de Salvador, centrando a ação deles em torno do desenraizamento intelectual (*O país do carnaval*), do dilema de classe (*Cacau*) ou da penúria material e social (*Suor*), em *Jubiabá*, seu quarto romance, consolida-se sua temática negra ou, mais que isso, seu reconhecimento do componente racial na constituição do povo brasileiro. Um pouco depois, em 1943, quando lançaria *Terras do sem fim*, completava-se seu portfólio temático, pronto para se desdobrar nos anos seguintes, e que se basearia, de preferência, na noção de *posse*, seja da terra, seja do corpo. Do corpo alheio ou do próprio.

A cena inaugural de *Jubiabá*, repita-se, é altamente sintomática dessa nova perspectiva romanesca, que se abre de forma definitiva para o grapiúna de Ilhéus.

Tempos atrás, no posfácio para nova edição desse romance², começamos por um paradoxo ao afirmar que o personagem Jubiabá “não é o centro de *Jubiabá*!” que o centro de *Jubiabá* “é Antônio Balduino, negão sarado que já entra no romance dando porrada e destruindo um alemão com nome de deus germânico: Ergin.”³.

² Jorge Amado, *Jubiabá*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, pp. 325-341.

³ Jorge Amado, 2008, p. 325.

Retomando, de modo rápido, o romance, comentamos a luta que lhe dá início:

Em pleno largo da Sé de Salvador, marco zero da cidade e ponto de partida do romance, Balduíno e Ergin se atracam em luta de boxe, protegidos pela sombra da Igreja da Sé. Apesar da supremacia ariana, tão apregoada naqueles anos 30, vence Balduíno, o mais instintivo, o menos preparado, o mais natural. Ciclope enfurecido, enxergando com um olho apenas – porque o outro tinha sido esborrachado, pouco antes, por um murro certo do alemão –, Balduíno nocauteia o adversário, derruba-o na lona e com isso desmonta a suposta superioridade de quem viera da Europa Central. Na frente de uma platéia improvisada, mestiça, barulhenta e sem modos, Balduíno vira rei. Majestade que, logo em seguida, vai ser devolvida à condição de populacho, depois de trocar de roupa no mictório público e antes de procurar a namorada na zona.

Em instantes, Balduíno conhece a glória, que eleva, e o chão, que o enquadra.

Se no romance de formação convencional o herói acumula gestos virtuosos como forma de melhor se ajustar aos ideais da sociedade em que vive, Balduíno também não deixa por menos. A diferença é que, num contexto de forte desequilíbrio econômico e de inegável prevenção racial, a luta de boxe não é caminho para atingir o ideal. Nem para simbolizar, com facilidade e clareza, a oposição entre o pobretão preto e o ariano de raça. A luta é, no mínimo, para se fazer gente. Para ser visível, pelo menos. Para se ter uma brecha para respirar, se não for pedir muito.

No romance de formação europeu, tecnicamente conhecido como *Bildungsroman*, a luta do herói é a de se mostrar tão viável quanto seus pares brancos. Para alcançar esse patamar, o herói precisa praticar as virtudes que dele espera a sociedade que o cria e o cerca. Na adequação aos trópicos, por sua vez, o protagonista do nosso romance de formação precisa mostrar, primeiro, que é gente. Sua luta, portanto, parte de piso mais inferior, se a ênfase não for ofensiva. Seu piso está lá embaixo. Abaixo daquilo que

a convenção social estipula como aceitável: sua glória vem do olho empastado de sangue; sua roupa se troca em lugar de dejetos públicos; seu prazer se busca em mulher de zona. A *struggle for life* dessa fera é mais literal que metafórica. Daí a batalha de Balduino ser de maior envergadura. Primeiro, ele precisa mostrar que é gente.

Depois, que é gente que pensa e que sente, apesar de negro e de pobre. Mais que acumular gestos virtuosos, Balduino precisa, primeiro, descartar heranças tidas como atávicas.

Um percurso como esse exige força física e desassombro, às vezes suicida. E isso não falta a Balduino, que de moleque abandonado se torna líder grevista, num percurso sinuoso e carregado de problemas.⁴

Pois foram as primeiras origens desse Atlas negro que surpreendemos, sem querer, numa manhã tranquila de verão tardio em Sintra, em 2005.

Folheando a pasta que contém a correspondência entre Jorge Amado e Ferreira de Castro, deparamo-nos, logo no início, com uma curtíssima frase de Jorge em bilhete sumário: “Estou recolhendo material para um romance – *Jubiabá* – sobre negros”⁵. Datada de 20 de junho de 1934, a frase clara e sumária impressionou-nos pela assertividade do título, escolhido muito antes de a criança nascer. Afinal, tratava-se de um romance ainda em gestação elementar.

Acutilado pela frase, fomos às cartas restantes, em busca de outras migalhas informativas, que não tardaram.

Nesse momento – 1934 – Jorge tinha apenas 22 anos, três romances e repercussão limitada. Não que Ferreira de Castro fosse muito mais velho. Contava apenas 36 anos, mas dois de seus livros – *Emigrantes* (1928) e *A selva* (1930) – já haviam-lhe aberto as portas brasileiras, graças à ação altamente dramática dessas duas narrativas.

⁴ Jorge Amado, 2008, pp. 325-326.

⁵ Museu Ferreira de Castro. Cota: MFC/B-1/Sr. 2072 - Cx. 160. 20 de junho de 1934.

Em *Emigrantes*, o português emigrado, fugido da miséria camponesa, cai no engodo do café paulista, ávido para triturar outras carnes que substituíssem a do escravo mal libertado do eito. Em *A selva*, é a borracha amazônica que mastiga, engole e cospe o incauto estrangeiro.

Com esses dois romances, Ferreira de Castro já alcançara repercussão polêmica no Brasil, onde alguns críticos zelosos do brio nacional se melindraram com a “visão negativa do país”, clichê que sempre surge em momentos de euforia nacionalista, em vias de ser inaugurada por Getúlio Vargas com a “Revolução de 30”, por um lado. Por outro lado, esses dois romances surgem no Brasil em momento propício, quando nossa literatura se preparava para explorar temas sociais, apanágio de uma modalidade literária prestes a eclodir nos nossos anos '30.

Perplexo com as dimensões diferenciadas, em tese, da história e da ficção, Ferreira de Castro não rejeitou a realidade, nem a ficção que dela se aproveita e que com ela se constrói. Daí sua relevância para nossas literaturas, feitas com a mesma língua mas em cima de estratos vivenciais de procedência diversa. O surgimento de *A Selva*, em 1930, foi coincidência feliz e contribuição involuntária para um ciclo novo, que se abria no romance brasileiro: o ciclo conhecido como o do Romance de 30. Para nós, no Brasil, essa fase suplantava o projeto estético do Modernismo paulista de 22 e enveredava pela discussão sobre a função da literatura, sobre o papel do escritor e sobre as ligações da ideologia com a arte, como esclareceu João Luís Lafetá em seu livro marcante, intitulado *1930: A crítica e o modernismo*⁶.

Com a selva que nos desvendou Ferreira de Castro, expandiu-se o espaço ficcional brasileiro, na iminência de englobar as agruras do sertão, a opulência decadente da várzea nordestina e a alegria mestiça, mas pobretona, do *bas fond* baiano.

Foi diante desse quadro temático em vias de se ampliar, portanto, que Jorge Amado buscou reforço para sua trincheira, invocando a atenção de seu parceiro literário do ultramar. Não sem certa intimidade pro-

⁶ João Luís Lafetá, *1930: A crítica e o modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1974.

vocatória, porque, poucos dias depois, em 17 de julho de 1934, insistia no assunto, informando Ferreira de Castro e aliciando-o à distância:

Ando aqui pela velha Bahia recolhendo material para um romance sobre os negros do Brasil [...] Hoje vou começar uma fabulosa viagem de saveiro por todos o recôncavo baiano. É pena não poder lhe convidar para comer comigo efó e acarajé.⁷

O trecho mais suculento dessa conversa ocorre, um pouco depois, em 10 de setembro de 1934, quando Jorge agradece os comentários de Ferreira de Castro sobre *Cacau* e *Suor* e estende-se, misturando informação pessoal com outra mais ampla, de caráter editorial. Sem pose, mas não inocente, Jorge escreve:

Venho de passar quatro meses na Bahia, recolhendo um resto de material para um romance sobre negros. Chamar-se-á Jubiabá, nome de um macumbeiro de lá e espero fazer um livro forte, fixando nas duas primeiras partes – Baía de Todos os Santos e – Grande Circo Internacional – todo o pitoresco do negro baiano – música, religião de candomblé e macumba, farras, canções, conceitos, carnaval místico – e toda a paradoxal alma do negro – raça liberta, raça das grandes gargalhadas, das grandes mentiras e raça ainda escrava do branco, fiel como cão, trazendo nas costas e na alma as marcas do chicote do Sinhô Branco. A terceira parte – A greve – será a visão da libertação integral do negro pela sua proletarização integral. Que acha v. do plano? [...]

Mande dizer o que v. está fazendo. Qual o livro que o preocupa no momento? V. tem um grande público aqui no Brasil. Aliás porque v. não envia pro Ariel uma nota sobre a nova literatura de Portugal? A revolucionária especialmente. Será que v. está sozinho aí? Aqui há um certo movimento intelectual que está fazendo alguma coisa. O público nos apoia inteiramente. Compra

⁷ Museu Ferreira de Castro, Cota: MFC/B-1/Sr. 2072 – Cx. 160. 17 de julho de 1934.

nossos livros. A crítica, é natural, se divide em descomposturas e elogios. Mande o artigo. Porque v. não aparece por aqui de novo? Pelo que depreendo dos seus livros v. esteve por aqui em 24. Gostaria de ser seu cicerone numa viagem longa através do Brasil. Vendo as casas coloniais da Bahia. Material que em suas mãos daria romances como *A Selva*.⁸

Esta troca de cartas estende-se, sumarenta, até as proximidades da morte de Ferreira de Castro, em 1974.

A solidariedade e o afeto que envolveram os dois, sempre ameaçados pelos regimes ditatoriais que, em momentos diferentes, os acusavam, haveria ainda de se mostrar, de modo concreto e quase fanfarrão (não fosse o olho vesgo da PIDE sobre eles!) em 1953. Seria mais econômico sumariar a voz de Jorge sobre seu encontro com Ferreira de Castro no aeroporto de Portela, em 1953. Mas seria também uma forma de seqüestrar-lhe a voz mais uma vez, além de malbaratar-lhe o humor, marca dominante e imprescindível de suas memórias preservadas em *Navegação de cabotagem*⁹:

Se me perguntassem qual o prêmio maior que me foi dado receber em minha vida de escritor, o momento culminante, eu responderia sem vacilar:

– O jantar na sala de trânsito do aeroporto de Lisboa.

A foto do famoso jantar, publicada no livro de Álvaro Salema, foi reproduzida por José Carlos de Vasconcelos no Jornal de Letras de Lisboa: apareço sentado entre Ferreira de Castro e Maria Lamas, vê-se ao fundo o famigerado inspetor da PIDE, Rosa Casaco, envolvido depois no assassinato do general Delgado. Mário Dionísio, um dos presentes, recordou em artigo no mesmo Jotale os detalhes daquela prova de amizade, de solidariedade, ação de luta contra o salazarismo no apogeu, quem a consideraria possível?

⁸ Museu Ferreira de Castro, Cota: MFC/B-1/Sr. 2072-Cx. 160. 10 de setembro de 1934.

⁹ Jorge Amado, *Navegação de cabotagem*, Rio, Record, 2006.

Voltando de Moscou, via Estocolmo, telegrafo a Ferreira de Castro pedindo-lhe que venha me ver no aeroporto de Lisboa, onde demorei uma hora na sala de trânsito durante a parada do avião. Escritor maldito, sem direito a visto de entrada, via-me limitado à sala de trânsito nas sucessivas viagens que entre 1952 e 1960 realizei à Europa.

Fora encarregado de consultar Ferreira de Castro sobre a possibilidade de lhe ser conferido o Prêmio Mundial da Paz. Contava com o prestígio do romancista para que pudesse romper o cordão de isolamento que a polícia política estabelecia em meu redor, mas não confiava demasiado, o salazarismo não era de brincar em serviço. Daquela vez brincou. Ou apenas quis utilizar o jantar como uma trampa para identificar, confirmar, observar inimigos do regime capazes de audácia tal, temerários?

Imagine-se minha surpresa e minha comoção ao deparar-me na sala de trânsito não só com o autor de *A lã e a neve*: vários escritores portugueses – alguns rostos conhecidos, a maioria conhecida só de nome – ali me esperavam para saudar e abraçar o companheiro com entrada proibida em Portugal. Sentaram-me ao centro da grande mesa, de um lado Ferreira de Castro, na cadeira do outro lado iam-se revezando os demais, um de cada vez, para duas palavras de afeto. Rápida hora de exaltação, ninguém comeu os manjares servidos, era outro o alimento com que se alimentavam a luta e o sonho.

Admiro-me com a quantidade de fotógrafos, acionam as câmaras sem parar, insistindo em registrar todas as presenças, comento com Alves Redol:

– Muitos fotógrafos, hein. . .

– Um é nosso, os outros são da PIDE – me explica.

Noite sem comparação, essa da sala de trânsito em Lisboa. Embarquei no avião de coração repleto, no aeroporto a polícia salazarista cerca, detém, interroga promotores e convivas do jantar.

Navegação de cabotagem, pp. 214-215

Eram iguais os motivos que levavam os nossos governos arbitrários de então a redobrar sua atenção com Ferreira de Castro e com Jorge Amado? Eram os dois malditos pelas mesmas razões? Ou os motivos de um complementavam o do outro e os tornavam ambos indesejáveis sob a perspectiva do poder de plantão?

Difícil de responder a essas questões neste espaço agradável, mas curto de tempo. Isso é tema para bancas acadêmicas, diante da qual se sentará um candidato tímido arroteado de examinadores ferozes.

Com boa margem de segurança, o que se pode afiançar é que a literatura produzida pelos dois continha dose de crítica insuportável aos governantes. E que, no caso de Jorge Amado, essa dose era ainda acrescida de uma sexualidade que só fez se acentuar com o tempo, para contrariedade de um Álvaro Lins, por exemplo, que fez restrições críticas a *Jubiabá*, agarrado a dois argumentos. De uma perspectiva mais estética, sua estrutura pareceu-lhe conservadora: “Uma estrutura, aliás, que se enquadra na forma tradicional do romance naturalista. . .”¹⁰. De um lado mais composicional, sua crítica não perdoou o “estilo simplista e desleixado do Sr. Jorge Amado”¹¹, nem a displicência psicológica dos personagens de *Jubiabá*. Ao apreciá-lo, o crítico de Pernambuco ressaltava que, em Jorge Amado, “sua imaginação só atua no plano das visões físicas, enquanto se paralisa ou se descontrola no plano das visões psicológicas”¹². Em suma: para o crítico de maior projeção naquelas décadas de '30 e '40, a narrativa do autor baiano perdia no *psicológico* o que ganhava na movimentação *social* dos grandes conjuntos de personagens. Como se Jorge estivesse interessado em prospecção psicológica; como se o romance daquele momento não estivesse em busca, justamente, do social, em detrimento do pessoal, em grande guinada temática.

¹⁰ Álvaro Lins, *Os mortos de sobrecasaca*, Rio, Civilização Brasileira, 1963, p. 241.

¹¹ Álvaro Lins, *ibidem*, p. 241.

¹² Álvaro Lins, *ibidem*, p. 241.

O confronto entre o *social* e o *psicológico* nas narrativas dessa década torna-se muito claro ao serem consultados os números do *Boletim de Ariel*¹³. Embora seja lacuna sensível um estudo monográfico sobre o significado dessa revista, é em suas páginas que ainda ecoam as disputas temáticas da nossa criatividade literária desse período, funcionando elas como poderosa câmara de repercussão das escolhas narrativas. Basta lembrar, por exemplo, que é nela que Jorge Amado e Otávio de Faria se disputam em torno das preferências sociais ou psicológicas do romance brasileiro de então. Ora é Otávio reclamando de “excesso de norte” que teria provocado “uma avalanche de testemunhos vindos do Norte ou do Nordeste, todos eles se pretendendo romances, mas na maioria dos casos simples depoimentos sobre a mediocridade literária nacional”¹⁴, ora é Jorge doutrinando: “A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem herói nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta. É mais crônica e panfleto [...] do que romance no sentido burguês”¹⁵.

Luís Bueno, em estudo já clássico sobre o assunto, intitulado *Uma história do romance de 30*, equacionou bem a questão, quando resume:

O romance social ou proletário foi quantitativamente dominante na década [de 30], mas seu prestígio teve a tendência de diminuir a partir de um momento de auge em 1933. O romance psicológico, seu antagonista, ao contrário, foi menos numeroso, mas seu prestígio foi se consolidando com o correr dos anos.¹⁶

O prevalecimento e a valorização crítica desta ou daquela tendência é matéria para o curso do tempo, mas a expectativa otimista da época quem a explicita é Jorge Amado mais uma vez, em carta para Ferreira

¹³ *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 1933-1939.

¹⁴ Otávio de Faria, “Excesso de Norte”, julho de 1935.

¹⁵ Jorge Amado, “P. S.”, agosto de 1933.

¹⁶ Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, São Paulo, Edusp, 2006, p. 15.

de Castro, datada de janeiro de 1935, mês propício a profecias esperanças:

Parece que este será o grande ano do romance brasileiro. Pelo que se anuncia. Parece que sairá muita coisa e alguma coisa boa. Todos os romancistas que têm feito sucesso nestes últimos anos, darão romances em [?]. Espera-se muito deste ano.¹⁷

Visto em perspectiva, aliás, não era só o romance que buscava grandes aglomerações, grandes blocos, massas compactas como pista para focalizar e identificar a nossa nacionalidade.

Um pouco antes do aparecimento de *Jubiabá*, um outro livro provocou enorme impacto na inteligência brasileira, desacostumada, até então, com linguagem desabrida em estudo que se queria sério e de caráter científico. E que, não fosse isso suficiente, ainda se permitia invadir e verrumar a intimidade doméstica e sexual do brasileiro. Em suas memórias formatadas em fragmentos, Jorge consigna espaço para *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre e se recorda de que o livro máximo de Gilberto, publicado em 1933, foi “mais que um livro foi uma revolução e que em suas páginas aprendemos por que e como somos brasileiros”¹⁸.

No entanto, não está aí o melhor do juízo de Jorge sobre Gilberto. O melhor de Jorge sobre seu parceiro de investigação sexual – cada um no seu canto, nem precisaria lembrar! – está em artigo escrito 25 anos depois do surgimento de *Casa Grande*. Tantos anos depois, o distanciamento crítico permitiu que muitos intelectuais brasileiros de porte e de orientação diversa – Otto Maria Carpeaux, Pedro Dantas, Manuel Bandeira, Cavalcanti Proença, Antonio Candido e Anísio Teixeira, entre outros – fossem reunidos pela editora de José Olympio para apreciação conjunta do livro de Gilberto.

¹⁷ Museu Ferreira de Castro, Cota: MFC/B-1/Sr. 2072-Cx. 160. 19 de janeiro de 1935.

¹⁸ Jorge Amado, 2006, p. 48.

Na sua vez, Jorge Amado foi pródigo e apontou *Casa Grande & Senzala* como divisor de águas:

Antes de Gilberto entrar na cena editorial, livro de estudo no Brasil era sinônimo de livro chato, mal escrito, retórico, pernóstico, ilegível, porque era escrito em prosa de colarinho duro e sobrecasaca negra.¹⁹

A transformação não se dava apenas no plano estético e estilístico, segundo o autor de *Jubiabá*. Dava-se também no plano temático e vinha engrossar uma corrente que já se avolumava e que, não por coincidência, era constituída por romancistas e escritores do Norte, como então era conhecido o Nordeste brasileiro. Foi sob o alerta de *são os do Norte que aí vêm* que ficou conhecido esse grupo que invadiu a festa parnasiana do Rio de Janeiro e ainda, de quebra, derrubou os copos da ressaca modernista de São Paulo.

Segundo Jorge Amado, tudo o que se fizera antes de sua geração, nascida em torno de 1900, servia à mentira, mesmo os romances de fundo rural.

A verdade era falsificada, diz ele, com mais ou menos talento, para nos apresentar um campo feliz e doce, onde todas as mulheres eram formosas, todos os homens eram fortes, os latifundiários uns patriarcas feitos de honra e bondade. De súbito, tudo isso veio abaixo, livros novos contavam outras coisas, mostravam outra realidade, restabeleciam a verdade e davam uma força antes desconhecida à literatura. *O Quinze, Menino de Engenho, Os Corumbas, Caetés*, eis alguns dos títulos a sacudir a crítico e os leitores, a criar leitores.²⁰

Depois dessa primeira avalanche ficcional, irrompeu o *Casa Grande & Senzala* de Gilberto, argumenta Jorge.

¹⁹ Jorge Amado, *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte*, Rio, J. Olympio, 1962, p. 32.

²⁰ Jorge Amado, 1962, p. 31.

Saíamos do terreno da ficção, da pura criação literária, agora abria-se um novo caminho para o estudo, para a ciência. Foi uma explosão, um fato novo, alguma coisa como ainda não possuíamos e houve de imediato uma consciência de que crescêramos e estávamos mais capazes. Quem não viveu aquele tempo não pode realmente imaginar sua beleza. Como um deslumbramento. Assisti e participei desses acontecimento, posso dar testemunho.²¹

Muito mais poderia ser dito sobre o impacto de *Casa Grande & Senzala* na releitura do Brasil. Segundo Antonio Candido, em prefácio escrito, em 1967, para *Raízes do Brasil* (1933), outro ícone da mesma época, três foram os livros que modelaram a reflexão brasileira sobre o país a partir dos anos '30. Diz ele:

Os homens que estão hoje um pouco para cá ou um pouco para lá dos cinquenta anos aprenderam a refletir e a se interessar pelo Brasil sobretudo em termos de passado e em função de três livros: *Casa Grande & Senzala* [1933], de Gilberto Freyre, publicado quando estávamos no ginásio. *Raízes do Brasil* [1936], de Sérgio Buarque de Holanda, publicado quando estávamos no curso complementar. *Formação do Brasil Contemporâneo* [1942], de Caio Prado Júnior, publicado quando estávamos na escola superior. São estes os livros que podemos considerar chaves, os que parecem exprimir a mentalidade ligada ao sopro de radicalismo intelectual e análise social que eclodiu depois da Revolução de 1930 e não foi, apesar de tudo, abafado pelo Estado Novo.²²

Formulado desse modo, o depoimento realça o benefício intelectual das obras, mas não considera o espanto da recepção, sobretudo no caso de *Casa Grande & Senzala*. Recepção que não foi pacífica, que não foi homogênea.

²¹ Jorge Amado, 1962, p. 31.

²² Antonio Candido *apud* Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, Rio, J. Olympio, 1969, p. xi.

Hoje em dia, por obra de Edson Nery da Fonseca, é fácil o acesso às primeiras reações que cercaram o livro de Gilberto. Em trabalho paciente de recolha, pouco divulgado e pouco valorizado pela crítica universitária brasileira, Edson Nery coletou mais de 40 artigos publicados por jornais e revistas de várias capitais brasileiras, a saber: Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Belo Horizonte, Maceió, João Pessoa, Curitiba, Recife e Natal. A essa coletânea preciosa em torno da recepção de um dos livros fundantes sobre nossa identidade étnica e cultural, Edson Nery deu o nome de *Casa Grande & Senzala e a crítica brasileira de 1933 a 1944*²³.

Como não podia deixar de ser, as reações a *Casa Grande* foram controversas. De exaltação; de espanto comedido; de louvor sem freio; de prudência; e até mesmo de rejeição. Mas três tons delas modulam a maioria das matérias críticas, ora de forma mais ostensiva, ora de modo sub-reptício: a restrição à linguagem desabusada do livro; o invasionismo quase voyeurista do autor; a ausência de método e de conclusões definitivas sobre a sociedade patriarcal e colonial brasileira, foco do extenso ensaio.

Como bom exemplo da primeira restrição, veja-se o artigo de Afonso Arinos de Mello Franco, que exige “um pouco mais de dignidade para a linguagem de Gilberto Freyre”. A seu ver, *Casa Grande & Senzala* resvala pelo *chulo* e pelo tom *rubelaisiano*. Para o intelectual das Minas Gerais, o “estilo, aliás gostoso e agradável, que Gilberto Freyre emprega no seu livro, era mais próprio para outro gênero de literatura que ele pratica tão bem quanto a sociológica: o de ficção”. E, em imagem de *dandy*, Afonso Arinos se pergunta, no final: “Será que Gilberto, homem civilizado, vai a um jantar de cerimônia com o mesmo traje sumário com que saiu para o tênis matinal?”²⁴.

Exemplo eloquente daquilo que se considera atitude voyeurista de Gilberto, encontramos em anotação marginal à primeira edição de *Casa*

²³ Edson Nery, *Casa Grande & Senzala e a crítica brasileira de 1933 a 1944*, Recife, Cia. Editora de Pernambuco, 1985.

²⁴ Edson Nery, 1985, pp. 81-88.

Grande & Senzala, em exemplar que, um dia, pertenceu ao historiador Yan de Almeida Prado e que, hoje, faz parte do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP:

Falta a este livro método. Pisa e repisa o mesmo assunto, alardeando erudição por vezes desnecessária. [...] Falta também um pouco, pelo menos um pouco, do homem da Casa-Grande na política e nos destinos do país, na sociedade e na cultura, afim [*sic*] de minorar **um pouco** a impressão de crapulismo que o livro dá. Gilberto devia ter subido ao salão depois de se ter demorado, talvez demais, no W. C.

Para Mário de Andrade, sempre econômico quanto a Gilberto e vice-versa, o crucial em *Casa Grande & Senzala* é a falta de método. Entre os capítulos 4 e 5 do seu exemplar, hoje nas prateleiras do IEB-USP, uma nota compacta e extensa, em ortografia atualizada, confessa o desapontamento do guru do Modernismo paulista:

Todo este capítulo e o livro são uma mística e adorada defesa do negro. Isso é que não tem dúvida, que o A. defende apaixonadamente o negro. Nada tenho contra o negro nem sou dos que o acusam de “raça inferior”. Pra mim, assim como não tem civilizações superiores nem inferiores mas diferentes, não tem raças inferiores mas com capacidades diferentes, devidas a uma quantidade enorme de fatores, entre os quais convém não esquecer fatores fisiológicos próprios, peculiares e porventura inalienáveis. Bom, mas o interessante é ver que o A. na verdade não provou nada. Primeiro: a distinção subtil e aliás justa entre o negro e o escravo não prova que o negro tenha capacidades idênticas às do branco, e sim que o escravo negro do Brasil chegou a uma degradação enorme. E aí o A. sem querer forçou excessivamente as cores, fazendo do “escravo-família” o ser mais nojento, mais degradado, mais safado, mais vil, mais sem-vergonha e passivo que é possível se imaginar. E pra isso ele exagera também o sinhô-branco fazendo deste um fauno, um tirano etc. Aliás entre contradições subtis sempre porque ora afirma que fomos de

relativa brandura com os escravos, ora mostra a atitude ativa e até concientemente [*sic*] ativa do escravo. Ora pra provar, no sentido do A. que o negro é igual ao branco, o que careceria é provar que ele não se degradou tanto como escravo. O fato dele resistir degradado e do índio escravo desaparecer na degradação (que não foi até tamanha como a do negro) só prova superioridade do índio sobre o negro, o que também não me parece ser a verdade. Inda mais, se me parece também que a escravidão é de efeitos degradantes, sempre convém notar que nem todos os povos ficados escravos se degradaram tanto como o negro. Assim é típico o caso dos Hebreus no Egito. E os indianos escravos dos indianos, nas castas. Além disso o negro já livre do Brasil e que em suma permanece o mesmo – o que aliás prova que não era tamanha a degradação do escravo negro como o A. a descreve. Bem, mas mesmo aceita a distinção entre negro e o escravo, o A. se derrama liricamente em exaltar aquele, sem avançar uma prova a mais das que deram os defensores do negro. Prova aliás que nada de definitivo provaram. Careceria dar provas e o A. não faz – o que aliás fá-lo-ia sair do assunto. Mas a culpa não é minha no exigir isso, é do A. que fez tão vigorosa polêmica na defesa do negro. Mas defendeu e não provou nada.

Pelas três opiniões acima, percebe-se que a receptividade não foi unânime, embora a maioria reconhecesse o avanço formal e metodológico que significava *Casa Grande & Senzala* em termos de revisão da sociedade brasileira.

Ao se deter sobre a convivência íntima entre índios, escravos e senhores brancos, Gilberto Freyre devassou as relações sociais do Brasil colônia e escarafunchou frestas até então indevassáveis dessa convivência, onde cores e apetites se misturavam de forma sôfrega e pouco palatável do ponto de vista da Igreja. Não foi por outro motivo que Gilberto alertava, logo no 2.º capítulo de seu livro incômodo: “O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne.”

Mas a intimidade mais penetrada, mais revolvida, mais escondida, Gilberto surpreendeu-a no plano linguístico, na língua do cotidiano, onde corre solta a criatividade, indiferente ao zelo dos guardiães do vernáculo. Foi na convivência entre o português europeu e a fala africana que Gilberto surpreendeu a saudável promiscuidade, o roça-roça despidorado, o troca-troca de posições alternativas. Aponta ele:

As palavras africanas hoje do nosso uso diário, palavras em que não sentimos o menor sabor arrevesado do exótico, são inúmeras. Os menos puristas, escrevendo ou falando em público, já não têm, como outrora, vergonha de empregá-las. É como se nos tivessem vindo de Portugal, dentro dos dicionários e dos clássicos; com genealogia latina, árabe ou grega; com pai ou mãe ilustre. São entretanto vocábulos órfãos, sem pai nem mãe definida, que adotamos de dialetos negros sem história nem literatura; que deixamos que subissem, com os muleques e as negras, das senzalas às casas-grandes. Que brasileiro – pelo menos do Norte – sente exotismo nenhum em palavras como *caçamba*, *canga*, *dengo*, *cafuné*, *lubambo*, *mulambo*, *caçula*, *quitute*, *mandinga*, *muleque*, *camundongo*, *munganga*, *cafajeste*, *quibebe*, *quengo*, *baiuque*, *banzo*, *mucambo*, *bangüê*, *bozô*, *mo-cotó*, *bunda*, *zumbi*, *vatapá*, *caruru*, *banzé*, *jiló*, *mucama*, *quindim*, *catinga*, *mugunzá*, *malungo*, *birimbau*, *tanga*, *cachimbo*, *candomblé*? Ou acha mais jeito em dizer “mau cheiro” do que “catanga”? Ou “garoto” de preferência a “muleque”? Ou “trapo” em vez de “mulambo”? São palavras que correspondem melhor que as portuguesas à nossa experiência, ao nosso paladar, aos nossos sentidos, às nossas emoções.²⁵

Casa Grande & Senzala, cap. 4

Em território que nos é mais familiar, o da nossa língua, permitimo-nos, portanto, unir as duas experiências exploratórias de um universo

²⁵ Edson Nery, *ibidem*, cap. 4.

cultural que contaram com a destemida e intransigente defesa de um pernambucano – Gilberto Freyre – e de um baiano – Jorge Amado. Foram esses dois que fizeram da cultura negra brasileira, no século 20, assunto para mesa de branco, mesmo que nem sempre digerível e sisudo, como é do gosto dos *donos do poder*. Ao escolherem como tema de reflexão antropológica ou de prática poética esse universo negro, tanto Gilberto, quanto Jorge travaram a maré montante do preconceito, reverteram-na e instalaram-na como prato visível na mesa, gostem ou não os que dela se crêem donos.

Neste sentido, conjugaram esforços esses dois intelectuais de inclinações ideológicas bem adversas entre si e de formação intelectual bem distanciada entre si também para viabilizar e iluminar – de uma perspectiva histórica, antropológica e poética – o acesso do branco brasileiro a um universo por ele estigmatizado e rejeitado. Depois de Gilberto e depois de Jorge nós nos descobrimos todos feitos de cravo e de canela.

USP, novembro de 2012

Jorge Amado e o Neorrealismo Português

João Marques Lopes¹

Embora o título da conferência não esteja desajustado, talvez fosse mais adequado intitulá-la como “Jorge Amado nos espólios dos neorrealistas portugueses”. E isto porque o nosso objetivo é essencialmente apresentar a investigação desenvolvida em alguns dos espólios dos nossos neorrealistas no âmbito da preparação da Exposição “Jorge Amado e o neorrealismo português”, que está patente no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, desde 18 de outubro de 2012 e vai até março do próximo ano.

Dito isto, passo a apresentar as quatro questões fundamentais que pretendo abordar nesta conferência e que foram suscitadas pela preparação da referida exposição. Primeira questão: onde investigar? Segunda interrogação: o que investigar? Terceira questão: o que destacar? Quarta e última pergunta: o que ainda há a fazer?

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

Onde investigar?

Começámos naturalmente por fazer incidir o foco da pesquisa no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira. Além da vertente mais pública das suas coleções completas de jornais e revistas como *O Diabo e Sol Nascente*, o Museu do Neo-Realismo também guarda espólios *a priori* cruciais para pensar a receção e as relações de Jorge Amado nos nossos meios neorrealistas. Entre outros, tem à sua guarda os espólios de Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes ou Joaquim Namorado.

Depois, concentrámos a nossa atenção no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea (ACPC), na Biblioteca Nacional, em Lisboa, pois este arquivo especializado possui espólios de alguns neorrealistas, com destaque para os guardados de João José Cochofel ou Fernando Namora.

Entrementes, estivemos igualmente atentos a espólios que, no todo ou na parte, ainda permanecem dentro de instituições privadas desenvolvidas pelos legítimos herdeiros de alguns dos nossos neorrealistas, caso do Centro Mário Dionísio / Casa da Achada, ou estão nas mãos desses mesmos herdeiros, caso da Coleção António Mota Redol, filho de Alves Redol.

Por fim, não descurámos o Arquivo da PIDE na Torre do Tombo, em Lisboa, pois é sabido que a polícia política compilou um amplo “dossier” sobre Jorge Amado e as suas relações portuguesas, em especial as estabelecidas em meios considerados subversivos conforme era o caso da corrente neorrealista portuguesa.

Ao terminar a resposta a esta primeira interrogação, permitam-me três pequenos esclarecimentos:

1. bem sabemos que as relações de Jorge Amado com Ferreira de Castro estiveram entre as primeiras e as mais importantes que o escritor baiano teve em solo português; aliás, o Museu Ferreira de Castro (Sintra) realizou recentemente uma exposição sobre

tais relações no âmbito da comemoração do centenário do nascimento do criador de *Cacau*. Contudo, estamos a abordar apenas as redes amadianas no nosso neorrealismo, não cabendo aqui outros escritores portugueses;

2. no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea (ACPC), da Biblioteca Nacional tentámos infrutiferamente encontrar materiais em alguns legados pertinentes pois, além de os “guardados” de Fernando Namora ainda não estarem disponíveis, a consulta aos espólios de João José Cochofel, Maria Lamas, Aleixo Ribeiro e Políbio Gomes dos Santos revelou que nada tinham de interessante para o nosso objeto de estudo; assim sendo, não voltaremos a referir a pesquisa no ACPC a não ser de modo muito tangencial;
3. não vamos aqui desenvolver a questão do “dossier” da PIDE sobre Jorge Amado em depósito no ANTT, embora refirmamos alguns documentos, nomeadamente os pertinentes para o caso do jantar policiado de fevereiro de 1953, e seja interessante notar que tal “dossier” comporta inclusive cartas enviadas por neorrealistas portugueses a Jorge Amado que foram apreendidas ou copiadas pela polícia política do regime fascista.

Segunda interrogação: o que investigar?

Tendo em linha de conta que a receção pública de Jorge Amado nas nossas revistas literárias e na nossa imprensa periódica das décadas de 1930 e 1940 está suficientemente traçada nos seus aspectos principais, sobretudo quando estão em causa publicações afins ao neorrealismo como *O Diabo* ou *Sol Nascente* (basta recordar aqui trabalhos dados à estampa pelo nosso neorrealista Álvaro Salema, em 1982, ou recentemente pelo professor brasileiro Edvaldo Bergamo [2008]), não concedemos prioridade a tal aspeto.

Do mesmo modo tendemos a deixar em segundo plano as questões algo polémicas das influências e das intertextualidades do escritor baiano no nosso neorrealismo, pois é consabido que já existem vários estudos e testemunhos contraditórios sobre tais assuntos.

Por um lado, estudiosos como Fernando Mendonça, em 1967, ou o já referido Edvaldo Bergamo, em 2008, pronunciaram-se acerca do que tendem a considerar a presença irrefutável da lição amadiana nos neorrealistas portugueses (aliás, eles foram, inclusive, precedidos por Alexandre Pinheiro Torres, em 1964, numa perspetiva laudatória, ou por João Gaspar Simões, em “Jorge Amado, mestre do neo-realismo português” – artigo de 1962, incluído em livro em 1964, com intuítos de desvalorização estética quer de Jorge Amado, quer dos nossos neorrealistas).

Por outro lado, especialistas como Álvaro Pina negaram, por exemplo, qualquer influência direta do amadiano *Capitães da areia* sobre *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes. Além disso, Mário Dionísio ou Alves Redol deixaram os seus testemunhos numa mescla de acentuação da autonomia criativa dos neorrealistas portugueses e de reconhecimento de influências amadianas sobre algumas dos romances dos nossos neorrealistas (ao menos no uso da técnica da reiteração e da epígrafe de *Gaibéus* é o próprio Redol que, no prefácio à sexta edição da obra em 1965, reconhece tais débitos face a *Cacau*, o que, aliás, não diminui em nada a capacidade criadora e imaginativa patente neste primeiro romance redoliano e neorrealista).

Ainda assim, se nos permitem o parêntesis, queremos deixar duas notas histórico-documentais para esclarecer a receção inicial de Jorge Amado na imprensa literária portuguesa. A primeira referência ao nome do escritor baiano e a primeira nótula crítica sobre os seus romances não surgiram no texto “Literatura social brasileira” publicado por Ferreira de Castro em *O Diabo* em 1934, pois, em 1931, já José Osório de Oliveira mencionara o nome do baiano num número da revista *Descobrimento* e, em 1935, nas páginas do *Diário de Lisboa*, é também

ele o primeiro a fazer uma apreciação um pouco mais desenvolvida sobre os romances amadianos e a integrá-los no rótulo “literatura proletária”.

Como ainda não respondi positivamente à questão acerca do que recebeu mais atenção no âmbito da nossa investigação e que queremos partilhar nesta conferência, passo agora a fazê-lo: o que nos interessou principalmente investigar foi o âmbito dos espaços privados e (in)éditos da conexão entre Jorge Amado e o neorrealismo português, de modo a desenvolver uma maior incursão em materiais pouco ou nada estudados. Assim, entre outra documentação conferimos prioridade a cartas, bilhetes-postais, telegramas, livros com as respectivas dedicatórias ou eventual *marginália*, e a possíveis inéditos manuscritos, datiloscritos ou mistos sobre/de Jorge Amado guardados nos espólios dos nossos neorrealistas.

Terceira questão: o que destacar?

Pretendo salientar sobretudo dois temas: a amizade permanente de Jorge Amado com Mário Dionísio e Alves Redol; um texto inédito e inacabado de Joaquim Namorado acerca do autor baiano.

Passando ao primeiro destes temas, refira-se que Mário Dionísio foi o primeiro neorrealista português a publicar artigos sobre Jorge Amado. Numa série de três textos escritos para *O Diabo* em novembro e dezembro de 1937, procedeu a uma valoração mista do romancista baiano: embora passando inicialmente um atestado de propagandismo, de manipulação das personagens e de linguagem pouco artística aos romances *Cacau* e *Suor*, Mário Dionísio acabou por desenvolver uma argumentação num sentido que louvava os avanços da ficção amadiana com *Jubiabá* (personagens independentes da manipulação do autor e linguagem mais estilizada) e sobretudo com *Mar morto* (lirismo acentuado da prosa). Foi também um dos primeiros a conhecê-lo pessoalmente, mormente em data tão recuada quanto a de 1949, quando ambos se encontraram em Paris.

Desenvolveu-se assim uma conexão que, além de mais artigos e testemunhos em páginas de jornais, revistas e livros, deixou vários traços no espaço privado do legado do autor lisboeta. Na consulta à sua biblioteca pessoal, pudemos constatar que possuía a primeira edição brasileira da maioria dos livros de Jorge Amado, incluindo exemplares anotados e sublinhados de *Cacau* (este na segunda edição de 1933), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936) e *Capitães da areia* (1937). Neste último romance há mesmo uma dedicatória manuscrita do próprio escritor baiano “Para o Mario Dionisio com um abraço amigo do Jorge Amado / Rio, 1938”².

A eclosão da II Guerra Mundial e o arrefecimento do interesse de Mário Dionísio pelo romance brasileiro não impediram que persistisse uma certa camaradagem virtual e esta se transmudasse no encontro de Paris já referido e no reencontro de ambos no célebre jantar “policiado” pela PIDE na ala de trânsito do Aeroporto de Lisboa, em 12 de fevereiro de 1953. O autor português conservou nos seus arquivos um recorte de imprensa em que, no dia seguinte, o *Diário de Lisboa* noticiava telegraficamente o evento e dele apresentava uma fotografia, obviamente numa página interior e sem destaque no jornal.

Em várias dedicatórias autógrafas, cartões-de-visita, cartões de Boas Festas (em boa parte dotadas do vocativo carinhoso “Mario, querido” e por vezes com convite expresso para que o escritor lisboeta e a sua esposa Maria Letícia o fossem visitar na sua casa de Salvador) e fotografias, encontrámos outras tantas provas da sedimentação de um afeto literário, ideológico e pessoal que, pese as identidades e as diferenças do percurso, veio do fim dos anos 30 e perdurou pela vida fora.

Por seu lado, Alves Redol foi o nosso primeiro neorrealista a merecer nota de leitura de Jorge Amado³ e foi quem primeiro o conhe-

² Neste nosso artigo, todas as referências aos materiais inéditos dos espólios de Mário Dionísio, Alves Redol e Joaquim Namorado devem ser compulsadas em *Jorge Amado e o neorrealismo português*, Lisboa / Vila Franca de Xira, CLEPUL / Museu do Neo-Realismo, 2012, pois este livro é o catálogo da Exposição por nós comissariada e incorpora tais referências devidamente catalogadas.

³ Em nota publicada na revista brasileira *Vamos Ler*, em 8 de Agosto de 1940.

ceu (em agosto de 1948, no *Congrès Mondial des Intellectuels pour la Paix*, na cidade polaca de Wroclaw). Além de fotografias (entre as quais está uma tirada ao lado de Amado nesse congresso de 1948), de livros com dedicatórias autógrafas e de telegramas enviados pelo autor brasileiro – e até pelo seu compadre Pablo Neruda – a convidar Redol para congressos na América Latina, os “guardados” do escritor vila-franquense incluem meia dúzia de cartas que Amado lhe endereçou entre 1950 e 1961.

Integrada na Coleção António Mota Redol, esta correspondência entremeia *faits divers* denotativos de uma relação bastante amistosa, como a solicitação e o agradecimento pelo envio de bacalhau para Paris – onde Amado morava em fins da década de 1940 / início dos anos 50 antes de ser expulso de França – com questões editoriais de ambos os romancistas e com referências às obras que então escreviam. Particularmente interessante é a carta datada de 2 de dezembro de 1958 e enviada do Rio de Janeiro, pois Jorge Amado opina implicitamente que tanto a redoliana *Barca dos sete lemes*, como a sua *Gabriela, cravo e canela*, resultam de uma mesma crise e tentativa de renovação estética face aos processos cristalizados do realismo socialista ou do neorrealismo.

Tal como aconteceu no caso de Mário Dionísio e com presença devidamente documentada nos mesmos marcos miliares do jantar de 1953, no Aeroporto de Lisboa, e da receção pública a Jorge Amado em 1966, nas instalações da Europa-América (Mem-Martins, Sintra), a amizade entre Alves Redol e o escritor brasileiro também deixou múltiplas marcas no seu espólio, ora repartido pela Coleção António Mota Redol e pelo Museu do Neo-Realismo.

Passando agora ao segundo e último tema a destacar, note-se que, embora Joaquim Namorado tenha crismado próprio termo “neo-realismo” e a tópica da “nova descoberta do Brasil” através dos seus romancistas sociais da década de 1930, ele não parece ter estado entre quem manteve maior proximidade com Jorge Amado. Não esteve presente no episódio do Aeroporto de Lisboa, em 1953. No seu livro de referência

Jorge Amado: a obra e o homem. Presença em Portugal, Álvaro Salema não o menciona entre os amigos portugueses do escritor. Nas suas memórias de *Navegação de cabotagem*, o baiano não lhe faz a mínima alusão.

Resumindo, o nome de Joaquim Namorado sobrevive na receção portuguesa e na fortuna crítica do brasileiro apenas como autor do artigo “Do Neo-romantismo: o sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado”, o que lhe retira protagonismo de maior. Na verdade, o seu espólio em depósito no Museu do Neo-Realismo não tem quaisquer fotografias, recortes de imprensa ou livros de Amado ou ao mesmo respeitantes⁴. Todavia, acaba por ter o achado que se nos afigura mais relevante no horizonte da lusitana interpretação crítica da obra amadiana e da sua receção no neorrealismo emergente na segunda metade dos anos 30. Estamos a referir-nos a uma documentação inédita e em estado inacabado que está composta por um manuscrito de quatro páginas intitulado “A tenda dos milagres” e por um “dossier” de matérias autógrafas e datiloscritas encimadas pelo título “*A tenda dos milagres de Jorge Amado, um retorno às origens?*” (no total este “dossier” tem doze páginas, sendo duas escritas à máquina, oito manuscritas e duas em fotocópia).

Esta documentação é particularmente importante por várias razões. Em primeiro lugar, reconstitui o ambiente em que ocorreram as primeiras leituras dos romances de Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego ou Amando Fontes entre os jovens que deram azo ao neorrealismo português, explicitando inclusivamente o conhecimento, então já em curso, das teses do I Congresso dos Escritores Soviéticos (1934) e da sua difusão através de resumos das intervenções aí feitas por publicações francesas como a *Nouvelle Revue Française*. Em segundo lugar, defende a ideia de uma certa sinonímia entre “realismo

⁴ Diga-se que os “guardados” de Joaquim Namorado em depósito na Biblioteca Municipal da Figueira da Foz também não contêm nada de relevante. Apenas alguns livros de Jorge Amado, mas aparentemente sem dedicatórias autógrafas ou *marginália* de interesse.

socialista”, “neo-realismo” e “neo-romantismo” (foi neste último conceito que Namorado situou e matizou inicialmente o romance amadiano), sinonímia esta encoberta por causa da censura do Estado Novo. Por fim, e é sobretudo aqui que reside a importância crucial destes textos inacabados de Joaquim Namorado, comporta provavelmente a única apreciação de um neorrealista português acerca da evolução do conjunto dos livros de Jorge Amado num lapso temporal bastante alargado de quase quatro décadas – no caso vertente, desde *Cacau* (1933) até *Tenda dos Milagres* (1969).

Deixando de lado as alusões que o escritor alentejano faz a obras amadianas exteriores ao domínio do romance e da novela, cremos não lavrar em erro se afirmarmos que o seu esquema de visão e divisão é basicamente o seguinte: 1) sobrevalorização estética do que considera ser a trilogia *Terras do sem fim / São Jorge dos Ilhéus / Gabriela, cravo e canela*, dada a sua orientação épica para a transformação dialética da história e a consequente afinidade com a consciência global do “realismo socialista” ou “neo-realismo”; 2) reafirmação da análise de todos os romances escritos pelo autor brasileiro na década de 1930 (salvo *País do carnaval*) sob o signo do romantismo revolucionário e a uma luz igualmente positiva de heroísmo individual, luta coletiva e transformação da história a partir da situação social concreta, do instinto e da percepção não teorizada das tendências gerais do movimento histórico; 3) leitura de obras posteriores a *Gabriela, cravo e canela*, como *A morte e a morte de Quincas Berro d’Água*, *Velhos marinheiros* e *Tenda dos Milagres*, enquanto uma espécie de retorno baço ao neorromantismo de 30, visto os seus heróis pícaros e o retrocesso de conceção romanesca face à trilogia há pouco mencionada; 4) aceitação relativamente pacífica da opinião comum segundo a qual *Seara vermelha* (1946) e a trilogia dos *Subterrâneos da liberdade* (1954) seriam obras literariamente menos conseguidas e prejudicadas pelo zhdanovismo, algo que Joaquim Namorado e o próprio Jorge Amado – por ele repescado em entrevistas dadas pelo baiano – justificam igualmente pelo fato de estes romances não incidirem no povo baiano (o único com

o qual Amado conseguia fazer “corpo ficcional”); 5) desvalorização de *Dona Flor e seus dois maridos*, tido por pitoresco gratuito e confinado a horizonte pequeno-burguês perdido no inessencial.

Quarta e última pergunta: o que ainda há a fazer?

Desde logo, nos espólios de Fernando Namora e de Carlos de Oliveira, pois, por um lado, os “guardados” do primeiro não estão ainda catalogado no ACPC da Biblioteca Nacional e é bem sabido que ele manteve uma relação privilegiada com Jorge Amado, o qual chegou mesmo a escrever artigos sobre o autor de Condeixa e a prefaciá-las uma das edições de *O trigo e o joio*, e, por outro lado, os “guardados” de Carlos de Oliveira, que esteve no célebre jantar “policiado” do aeroporto em Fevereiro de 1953, foram transferidos há pouquíssimo tempo para o Museu do Neo-Realismo, pelo que não foi possível proceder ainda à sua catalogação (note-se que, segundo o que uma das responsáveis do Museu nos afirmou, não parece haver no respectivo espólio nenhuma correspondência entre o autor de *Uma abelha na chuva* e o escritor baiano).

Depois, nos “guardados” e nas memórias orais dos pouquíssimos sobreviventes da fase “heroica” do neorrealismo luso (por exemplo, Arquimedes da Silva Santos ou Mário Braga), de neorrealistas da terceira geração (Fernando Assis Pacheco ou José Carlos de Vasconcelos) e de escritores relevantes que se cruzaram algures com o movimento (José Saramago ou Urbano Tavares Rodrigues).

Omitindo porventura alguma pista, deixamos aqui este programa de investigação futura para complementar o trabalho de pesquisa que esteve na base desta exposição no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira.

Referências bibliográficas

BERGAMO, Edvaldo, *Ficção e convicção. Jorge Amado e o Neo-Realismo literário português*, São Paulo, Editora UNESP, 2008.

CASTRO, Ferreira de, “Literatura Social Brasileira”, *O Diabo*, Lisboa, 2 de setembro de 1934, p. 5.

DIONÍSIO, Mário, “A propósito de Jorge Amado – I”, *O Diabo*, Lisboa, 14 de novembro de 1937, p. 3.

_____, “A propósito de Jorge Amado – II”, *O Diabo*, Lisboa, 21 de novembro de 1937, p. 7.

_____, “A propósito de Jorge Amado – III”, *O Diabo*, Lisboa, 5 de dezembro de 1937, p. 6.

MENDONÇA, Fernando, “O romance nordestino e o romance neo-realista” in *Três ensaios de literatura*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967, pp. 27-41.

NAMORADO, Joaquim, “Do Neo-romantismo: o sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado”, *Sol Nascente*, Porto, n.º 43-44, fevereiro-março de 1940, pp. 22-23.

OLIVEIRA, José Osório de, “Balanço do ano literário no Brasil”, *O Diário de Lisboa*, Lisboa, 8 de março de 1935, p. 14.

PINA, Álvaro, “Esteiros e Capitães da Areia: três diferenças essenciais” in *Soeiro Pereira Gomes e o futuro do realismo em Portugal*, Lisboa, Caminho, 1977, pp. 93-99.

SALEMA, Álvaro, *Jorge Amado: a obra e o homem. Presença em Portugal*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1982.

SIMÕES, João Gaspar, “Jorge Amado, mestre do neo-realismo português” in *Literatura, literatura, literatura... De Sá de Miranda ao concretismo brasileiro*, Lisboa, Portugalíia, 1964, pp. 317-321.

TORRES, Alexandre Pinheiro, “Jorge Amado visto do meridiano português” in *Jorge Amado. Documentos*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1964, pp. 13-23.

***Tenda dos Milagres:* um universo mítico-sincrético**

Lúcia Bettencourt¹

Vem, a Bahia te espera. É uma festa e também um funeral. O se-resteiro canta o seu chamado. Os atabaques saúdam Exu na hora sagrada do Padê. Os saveiros cruzam o mar de Todos os Santos, mais além está o rio Paraguaçu. É doce a brisa sobre as palmas dos coqueiros nas praias infinitas. Um povo mestiço, cordial, civilizado, pobre e sensível habita essa paisagem de sonho.

Jorge Amado²

Na obra de Jorge Amado, cujo centenário se comemora este ano, há um confessado amor pela Bahia, sua terra natal, e também por seu povo. Falando a respeito da obra de seu colega, o escritor peruano Mario Vargas Llosa afirma:

Os romances de Jorge Amado nada têm de estereotipados e, apesar das facilidades de transporte hoje em dia, a mais reveladora

¹ Escritora Brasileira.

² Jorge Amado, *Bahia de Todos os Santos*, São Paulo, Martins, 1945.

viagem que se pode fazer à Bahia é por intermédio deles. Isto porque são conduzidos pelo olho baiano do escritor, por sua fala baiana, pelo ritmo de sua terra e, sobretudo, por sua dupla preocupação: a luta pela liberdade e a fé na mestiçagem.³

Com efeito, na obra de Jorge Amado existe uma marcante presença de personagens afro-brasileiras. Graças a elas, os romances do autor baiano penetram num universo mítico-sincrético, onde o maravilhoso africano e europeu se fundem. Em *Tenda dos Milagres*, por exemplo, as divindades pertencentes a essas tradições se tornam um dos eixos condutores de uma narrativa apaixonada contra o preconceito.

Vejamos um breve resumo da história. Estamos em 1968 (portanto, em plena ditadura militar), e a chegada do professor americano James D. Levenson, laureado com o Nobel de Ciência, agita a imprensa nacional. O fotogênico professor de Colúmbia pretende “conhecer a cidade e o povo que foram objeto de estudo do fascinante Pedro Archanjo, em cujos livros a ciência é poesia”. Acontece que Pedro Archanjo (1868-1943) já estava morto e quase esquecido pelas elites, e o professor americano, “um dos cinco gênios do nosso século”, com segundas intenções, paga ao namorado da bela Ana Mercedes, em dólares, para que ele faça uma pesquisa sobre a vida desse autor desaparecido. Essa pesquisa nos leva ao começo do século XX, época em que se iniciaram as proezas do celebrado Archanjo. Afamado por suas aventuras sexuais, por seu apetite pela vida e por sua sabedoria risonha e prática, Pedro Archanjo era o Ojuobá de um dos principais candomblés de Salvador. A ialorixá Mãe Magé Bassã lhe cobra a obrigação de estudar e divulgar a história e os costumes do povo mestiço da Bahia.

Com Lídio Corró, um “riscador de milagres”, que virou seu parceiro na luta contra o preconceito racial e religioso, e cuja mulher, Rosa de Oxalá, foi o grande amor irrealizado de Archanjo, este se dedica à publicação de obras que se transformaram numa súmula da formação do povo baiano. A *Tenda dos Milagres*, no Pelourinho, transfigura-se

³ *Caderno de Literatura Brasileira*, nº 3, Jorge Amado, Rio de Janeiro, IMS, p. 36.

numa espécie de universidade livre da cultura popular, em oposição à Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, onde o professor Nilo Argolo, para quem os mestiços eram “degenerados”, pontificava e ensinava suas teorias racistas baseadas nos ensinamentos de Lombroso e da frenologia, de Garófalo e da criminologia, e nas ideias racistas de Gobineau e até Nietzsche.

Bedel da Faculdade de Medicina, Archanjo não se atemoriza com o ódio do catedrático e até consegue admiradores entre os estudantes e alguns dos lentes, embora perca seu emprego. Em *Tenda dos Milagres*, critica-se a postura colonizada de aceitação de teorias racistas originárias da Europa no início do século XX e ironiza-se a valorização da obra intelectual do negro, que só é reconhecida graças à iniciativa de um estrangeiro. Ao mesmo tempo, traça-se um irônico retrato de como essa figura do intelectual negro serve de pasto ao inescrupuloso uso da propaganda, que de tudo se assenhora, para transformar e esvaziar.

A narrativa entrelaça, com extrema habilidade, os registros erudito e popular. As críticas à repressão contra o candomblé e outras manifestações da cultura negra ganham relevo em dois momentos históricos: no começo do século XX, quando da atuação de Pedro Archanjo, e na época em que se comemoraria o centenário de Archanjo, em plena ditadura militar, sob o signo do interesse do mercado e da mídia.

O romance procura revelar a identidade cultural do povo brasileiro, mostrando o quanto devemos a um universo africano físico e imaginário. Combatendo o preconceito contra a religião afro-brasileira pretende validar as fusões que dão origem a um tipo de pensamento que ainda procura legitimação pela cultura “acadêmica”, mesmo passados 50 anos de sua publicação.

Nos meandros da narrativa, no entanto, desfaz-se o mito de que a sociedade brasileira não é uma sociedade preconceituosa, e desvelam-se os preconceitos existentes nos dois principais eixos de formação do nosso povo, o da tradição europeia e o da africana, lutando ambos para preservar uma suposta pureza.

Tenda dos Milagres acena com a hipótese de que a força do povo e de suas crenças miscigenadas pode suscitar um novo pensamento que permitirá o verdadeiro milagre, “a solução brasileira para o conflito racial”, nas palavras de Pedro Archanjo. Cabe, no entanto, lembrar que essa teoria do mestiço genial, em que tantos encontram a influência de Gilberto Freyre e de Manoel Bonfim, não era nem novidade, nem exclusividade brasileira. Muitos autores latino-americanos a defenderam. O cubano José Martí, por exemplo, já reconhecia “nuestra América mestiza”. O mexicano José Vasconcelos, um dos pensadores mais influentes do início do século XX, fundador da Universidade do México – era o defensor da *Raça Cósmica*, que propõe a “mistura de brancos, negros, amarelos e vermelhos”, cruzando-se de acordo com “as leis da emoção, da beleza e da alegria”, gerando o que ele chamou de a “eugenia do gosto estético”.

A ideologia da mestiçagem estava sendo refutada, na época em que o livro foi escrito, pelo movimento negro americano. Com o assassinato de Martin Luther King o movimento negro se radicalizara e organizações como a dos Panteras Negras pregavam a separação racial e até a luta armada contra o racismo. Conciliadores e de espírito prático, os seguidores de Archanjo acreditavam que, “Se o Brasil concorreu com alguma coisa válida para o enriquecimento da cultura universal, foi com a miscigenação”. O romancista, antenado, faz uso de dois personagens, os professores Ramos e Azevedo (baseados nos antropólogos Artur Ramos e Thales de Azevedo) para comentarem o contraste entre o Brasil e os Estados Unidos de 1968.

Livro predileto do autor, conforme entrevista concedida à sua tradutora, Alice Raillard, o romancista observa, referindo-se à *Tenda dos Milagres*:

É na verdade uma reescrita de *Jubiabá* (1935), mas com outra conotação. Trata-se da questão da formação da nacionalidade brasileira, a miscigenação, a luta contra o preconceito, principalmente o racial, e contra a pseudociência e a pseudo-erudição europeísta.

Mais adiante acrescenta:

De meus livros, é o meu preferido, cuja temática mexe muito comigo. Talvez Pedro Archanjo seja, de todos os meus personagens, o mais completo. Questões importantes são abordadas através dele, o não-sectarismo, a consciência de que as ideias não devem consumir o homem.

Em verdade, o personagem de Pedro Archanjo foi construído em cima de muitas pessoas. Em *Navegação de cabotagem* (1992), seu livro de memórias, ele anota:

Trabalho no romance *Tenda dos Milagres*. Pedro Archanjo é a soma de muita gente misturada: o escritor Manuel Querino, o babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim, Miguel Sant'anna Obá Aré, o poeta Artur Sales, o compositor Dorival Caymmi e o alufá Licutã – e eu próprio. De todos eles Archanjo incorpora um traço, uma singularidade, a preferência, o tom de voz, o gosto da comida, o trato das mulheres, a malícia.

Inúmeros foram os críticos que já fizeram o levantamento desses personagens da vida real aproveitados nos personagens da ficção. Os livros de Manuel Querino são “perfilhados” por Archanjo, por exemplo. Mas esta apropriação ocorre também com relação ao personagem Nilo Argolo, cujo modelo foi o professor Nina Rodrigues, ardente ariamista. Entre os livros de Argolo, identificam-se obras escritas por Nina Rodrigues. Estes dois principais antagonistas no campo ideológico se encontram acompanhados de outros, como Silva Virajá (identificado como o médico Pirajá da Silva); João Romão (baseado em Cosme de Farias, célebre defensor dos pobres em Salvador) enquanto que Pedrito Gordo é facilmente reconhecido como o delegado auxiliar Pedro Gordilho, perseguidor de capoeiristas e das cerimônias de candomblé, que, de 1920 a 1926 mostrou-se “disposto a acabar com as tradições populares, a porrete e a facão, a bala se preciso”⁴.

⁴ Jorge Amado, *Tenda dos Milagres*, Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 236.

Neste libelo contra a pseudo-ciência, o que se pretende é chamar a atenção para uma característica do início do século XX, essa tendência a misturar fatos científicos com a mais exagerada fantasia. Madame Blavatsky e Mesmer, Allan Kardec, Gobineau e Leclerc Du Sablon, até Nietzsche, e Jung e Freud não recuavam em suas teorias quando lhes faltavam provas. Antes, criavam ensaios que eram tomados como verdades, mesmo sem comprovação científica, pois a ciência moderna estava apenas nascendo, e nem sempre exigia rigores e comprovações irrefutáveis. Muitas *ciências* que depois foram descartadas e ridicularizadas, como a frenologia, no entanto, marcaram profundamente a sociedade brasileira e explicaram até a perseguição incansável ao Antônio Conselheiro, em Canudos. Num aparte, vale lembrar que a cabeça decapitada de Antônio Conselheiro foi levada para a Faculdade de Medicina da Bahia para ser estudada por Nina Rodrigues e lá ficou no museu, até ter desaparecido num incêndio...

Pardo, paisano e pobre – tirado a sabichão e a porreta”. Esta definição de Pedro Archanjo abre o romance, e é retomada em seu final: “Pedro Archanjo Ojuobá vem dançando, não é um só, é vários, numeroso, múltiplo, velho, quarentão, moço, rapazola, andarilho, dançador, boa prosa, bom no trago, rebelde, sedicioso, grevista, arruaceiro, tocador de violão e cavaquinho, namorado, terno amante, pai d’égua, escritor, sábio, um feiticeiro. Todos pobres, pardos e paisanos.”⁵

Não foi sem motivo que Jorge Amado recebeu a pecha de “romancista de vagabundos e de putas”. A crítica nem sempre foi generosa com ele... Jorge reconhecia que: “minha Bahia não é a dos ricos, é dos despossuídos. Meus personagens vivem nas ruas, ladeiras e becos de Salvador, nas estradas e campos de cacau, nos latifúndios do sertão de beatos e cangaceiros”. Seu olhar atento e amoroso colocou o povo como principal interesse de suas obras de ficção e de sua vida política. Eleito deputado constituinte em 1945, pelo PCB⁶, seu maior feito foi a

⁵ Jorge Amado, 1987, p. 292.

⁶ Partido Comunista Brasileiro.

emenda da liberdade religiosa, que, ele confessa, custou-lhe “trabalho e astúcia”. Foi-lhe preciso andar “de bancada em bancada, de deputado a deputado”, até que, obtidas mais de oitenta assinaturas, a emenda fosse aprovada e a “liberdade religiosa foi inscrita na Constituição”.

Com orgulho, escreve em suas memórias: “transformada em artigo de lei, a emenda funcionou, a perseguição aos protestantes, a violação de seus templos, das tendas espíritas, a violência contra o candomblé e a umbanda tornaram-se coisa do passado”. Não sei como o romancista reagiria vendo, hoje, alguns protestantes exaltados tentando acabar com o candomblé e a macumba, mas é bom conhecer a passada perseguição para não repeti-la como farsa. . .

Publicado em outubro de 1969, Jorge Amado já havia assumido a cadeira 23 da Academia Brasileira de Letras para a qual tinha sido eleito, por unanimidade, em 6 de abril de 1961. Tendo como patrono o romancista José de Alencar e como primeiro ocupante o grande Machado de Assis, Jorge Amado tomou assento entre os dois escritores que são considerados expoentes máximos do romance no Brasil. O escritor parece assim, ganhar um novo fôlego e, sem esquecer de seus temas mais caros como a mestiçagem e o sincretismo, inaugura uma nova fase, com mais humor, e brindando-nos com romances onde a vida popular da Bahia se impõe frente aos preconceitos e onde a mulher passa a ocupar lugar de destaque.

Apesar do reconhecimento popular, a crítica continuou impiedosa. Bosi fala em “cronista de tensão mínima” e, se não lhe nega o grande sucesso popular, diagnostica:

Ao leitor curioso e glutão a obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos folclóricos, em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade.⁷

⁷ Alfredo Bosi, *A dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 406.

Quase que se repete, assim, o acontecido com o personagem Pedro Archanjo: o reconhecimento de seu valor acontece em decorrência de seu incontestado sucesso fora do Brasil; o aval mundial consagrando-lhe a legitimação que o público já lhe conferira. Permitam-me aqui contar uma anedota proferida por sua esposa Zélia Gattai, outra grande contadora de histórias:

Há alguns anos, nós estávamos em Portugal, numa aldeia, quando de repente um gato saiu correndo de uma casa e um menino foi atrás dele chamando: “Nacib! Ô Nacib!” Eu parei o menino e perguntei: “Seu gato se chama Nacib?” E ele: “Sim, senhora”. “E por quê?”, insisti. “Porque é macho”, disse ele. “Se fosse fêmea, ia se chamar Gabriela”.

Essa história ilustra bem como o romancista e seus personagens foram se tornando parte integrante do cotidiano não só de brasileiros como de todos aqueles a quem sua literatura chegou, fosse pelas páginas dos livros que escreveu, fosse através de adaptações de cinema ou televisão.

Voltando ao romance em questão, para a antropóloga Ilana Seltzer Goldstein, *Tenda dos Milagres* pode ser considerado um livro paradigmático de Jorge Amado, por concentrar alguns dos temas mais importantes da literatura do autor, como a oposição entre mestiçagem e racismo, cultura erudita e popular, atuação política e crônica de costumes. Escrito de março a julho de 1969, portanto nos quatro meses em que passou na “casa fraternal” de Nair e Genaro de Carvalho (o artista plástico e sua bela esposa, modelo e musa), o tempo de escrita revela a paixão com que Jorge Amado se dedicou a essa história, cujo tema sempre esteve presente em sua vida. A cultura popular, a liberdade religiosa e o racismo perpassam todas as suas obras, mas é em *Tenda dos Milagres* que as leituras e estudos feitos pelo escritor se tornam explícitas, revelando sua séria dedicação ao assunto, durante décadas.

Já em *Jubiabá* (1935), romance protagonizado por Antônio Balduino, líder negro de origem pobre, o tema do sincretismo aparece

como eixo condutor. Em *Bahia de Todos os Santos* (1945), ele contempla com olhar amoroso o povo e a terra baiana, e, sem cair no pitoresco turístico, fala das belezas, mas também das misérias e problemas da Bahia. Mesmo no exílio, a Bahia (por metonímia, o Brasil) o acompanha. “Onde quer que esteja”, diz ele numa de suas entrevistas, “levo o Brasil comigo”.

Não é de admirar que Nelson Pereira dos Santos ao se dispor a recriar *Tenda dos Milagres*, tenha chegado à Bahia com um roteiro onde “havia seqüências inteiras não escritas, mas com indicações que remetiam ao livro”.

Em verdade, a leitura das páginas iniciais do romance tem uma qualidade plástica muito forte. Tomando-nos pelos olhos – já que se trata de leitura – o texto nos leva a passear pelo “amplo território do Pelourinho” que se ramifica “no Tabuão, nas Portas do Carmo e em Santo Antônio Além do Carmo, na Baixa dos Sapateiros, no Maciel, na Lapinha, no Largo da Sé, no Tororó, na Barroquinha, nas Sete Portas e no Rio Vermelho”. Julgamos escutar os atabaques, os berimbaus e todos aqueles “instrumentos pobres, tão ricos de ritmo e de melodia”. Escutamos, aqui e ali, um pedaço de cantiga. Contemplamos os movimentos da capoeira, que “sem deixar de ser luta, foi balé”. Olhamos com interesse os milagres riscados por pintores primitivos. Folheamos as pequenas brochuras de “trovadores, violeiros, repentistas [...] cronistas e moralistas”. Olhamos com assombro as figuras esculpidas em madeira de lei, Xangôs, Oxums, Oxóssis, que não se pejam em portar chapéu de couro, peixeira e espingarda, ao invés de suas armas tradicionais. Continuando o caminho, vemos trabalhos em cobre e ferro, colares de conta e de palha, atabaques destinados aos cultos de umbanda, em estabelecimentos vizinhos ao de um santeiro que não hesita em assemelhar o dragão de São Jorge a um mais familiar jacaré. Prateiros exibem seu trabalho delicado ao lado de barracas onde a medicina popular emerge de sementes, folhas, raízes e cascas de árvore. Depois desse passeio chegamos ao nosso destino, ladeira do Tabuão, 60, onde se localiza a reitoria dessa “universidade popular”, a Tenda dos

Milagres. E é ali perto, no Terreiro de Jesus, que se ergue o prédio da Faculdade de Medicina, onde se ensinam “suspeitas teorias”.

Neste romance todo dividido, como a própria sociedade, a trama é complexa. Trabalhando no direito e no avesso, com desenho caprichoso, rebordado, vão se criando, como santos sincréticos uma gama de personagens mestiços. No próprio nome Terreiro de Jesus, uma mistura: Jesus, que sai de seu “adro” cristão e instala-se no terreiro de macumba. As idas e vindas na história, o entrar e sair da ficção, criam uma complexidade que é bem representada na linguagem em que os termos africanos se mesclam à retórica rebuscada. As versões que vão se desautorizando umas às outras até servirem, em seu contraste, de críticas a si mesmas. Tudo isso sem prejudicar a fabulação, a história vindo sempre em primeiro lugar.

Quando instado a oferecer um conselho a escritores iniciantes, Jorge Amado foi direto: “Busque a verdade. Isso não quer dizer que você acertará a verdade sempre. Pode até não acertar nunca. Mas não deixe de ir atrás dela. E conte as coisas como elas são. Eu sou um contador de histórias, não sou outra coisa. Eu venho e conto a minha história. Aquilo que sei e como sei”⁸.

E o que ele sabe é muito.

Sabe tudo aquilo que aprendeu como observador e curioso. Sabe os segredos das coisas do candomblé. Autorizados por seu reconhecimento de estar retratado em Archanjo, podemos tomar os pensamentos de seu personagem como explicação de algumas de suas aparentes contradições. Por exemplo, num diálogo entre o professor Fraga Neto e Archanjo, aparece a pergunta muitas vezes repetida:

Quero saber é como você pode conciliar o seu conhecimento científico com as obrigações de candomblé. [...] Parece haver dois homens em você: o que escreve livros e o que dança no ter-

⁸ *Caderno de Literatura Brasileira*, nº 3: Jorge Amado, Rio de Janeiro, IMS, p. 57.

reiro [...] Como lhe é possível, mestre Pedro, conciliar tantas diferenças, ser ao mesmo tempo o não e o sim?⁹

A resposta chega, enfim:

Vou dizer ao senhor o que até agora só disse a mim mesmo e, se o senhor contar a alguém, serei obrigado a lhe desmentir. [...] Durante anos e anos acreditei nos meus orixás como frei Timóteo acredita nos seus santos, no Cristo e na Virgem. Nesse tempo tudo que eu sabia aprendera na rua. Depois busquei outras fontes de saber, ganhei novos bens, perdi a crença.¹⁰

Pragmático, o Ojuobá porém avisa que o saber não o limita. Explica-se:

Se eu houvesse proclamado meu materialismo, largado de mão o candomblé, dito que tudo aquilo não passava de um brinquedo de criança, resultado do medo primitivo, da ignorância, da miséria, a quem eu ajudaria?¹¹

Ao invés de abandonar os ritos e ajudar aqueles que pretendem acabar com a festa do povo, ele revela:

Eu penso que os orixás são um bem do povo. A luta da capoeira, o samba de roda, os afoxés, os atabaques, os berimbaus são bens do povo. [...] Meu materialismo não me limita”.¹²

E ainda continua sua explicação:

Terreiro de Jesus, tudo misturado na Bahia, professor. O adro de Jesus, o terreiro de Oxalá, Terreiro de Jesus. Sou a mistura de raças e de homens, sou um mulato, um brasileiro. Amanhã será

⁹ Jorge Amado, 1987, p. 245.

¹⁰ Jorge Amado, 1987, p. 246.

¹¹ Jorge Amado, 1987, p. 247.

¹² Jorge Amado, 1987, p. 247.

conforme o senhor diz e deseja, certamente será, o homem anda para frente. Nesse dia tudo já terá se misturado por completo e o que hoje é mistério e luta de gente pobre, roda de negros mestiços, música proibida, dança ilegal, candomblé, samba, capoeira, tudo isso será festa do povo brasileiro, música, balé, nossa cor, nosso riso, compreende?¹³

Pobre Archanjo, que morre em 1943, no auge do racismo enlouquecido de Hitler, que pretendia matar e escravizar todos os que não fossem arianos puros! O espectro é ameaçador, mas confiante, ele repete: “há de nascer, crescer e se misturar, ninguém pode impedir. Tem razão, meu camarado, é isso mesmo, ninguém pode acabar com a gente, nunca. Ninguém, meu bom”¹⁴.

A trajetória do intelectual negro Pedro Archanjo personifica a formação étnica e cultural brasileira e se confunde com a luta do povo baiano para preservar suas tradições populares. No final dos anos sessenta, ao comemorarem o centenário de Pedro Archanjo, ainda era possível sonhar. Se a publicidade e os interesses mesquinhos de um governo anti democrático e propenso à censura conseguiam apagar os esforços encetados, um segmento da sociedade reagia utilizando-se da arte e da música para manter esses ideais acesos.

Claro que, em 1969, data da publicação do livro, ainda nem se sonhava com o fantasma do que hoje se chama “globalização”. Essa despersonalização, que nos transforma, brancos, negros e mestiços em zumbis e que faz desaparecer dos meios de comunicação os ritmos locais, que afugenta das praias cariocas as homenagens a Iemanjá, que impõe a crença num deus instável chamado Mercado, como teria sido recebida por Jorge Amado e seu personagem?

Com espírito crítico, porém, o nada ingênuo Jorge Amado revela as lições de “apagamento” que começavam a nos ser ministradas. Começando com a ficha elaborada pelo professor Calazans para a agência de

¹³ Jorge Amado, 1987, p. 247.

¹⁴ Jorge Amado, 1987, p. 283.

publicidade Doping S.A., onde Archanjo aparece como um pobre mutilado, órfão, autodidata que consegue superar suas dificuldades e figurar entre as sumidades de sua época. O texto dos publicitários “adapta” os fatos para tornar mais palatável o passado de Archanjo. Tornando-o filho de herói da Guerra do Paraguai, afiliando-o à universidade, embelezando sua carreira e acoplando-a ao produto Gaiato Crocodilo, a Aguardente que se coloca como patrocinadora de um concurso de redação escolar. Ao adaptar o texto para seus alunos, a professora primária faz um discurso encomiástico para revelar “como um menino pobre, se tiver disposição e estudar de verdade pode ingressar na alta sociedade, ensinar na universidade, ganhar muito dinheiro, viajar à beça e vir a ser uma glória do Brasil. É só ter força de vontade e não fazer malcriação à professora”. Tudo isso culmina com a redação do menino Rai, que transcrevo na íntegra:

Pedro Archanjo era um órfão muito pobre que fugiu de marinho com uma gringa igual que meu tio Zuca e foi para os Estados Unidos porque lá tem dinheiro pra burro, mas ele disse sou brasileiro e veio pra Bahia contar histórias de bichos e de gente e era tão sabido que não dava lição a menino só a médico e professor e quando morreu virou glória do Brasil e ganhou o prêmio do jornal que era uma bolsa cheia de garrafas de cachaça. Viva Pedro Archanjo e o Gaiato Crocodilo!¹⁵

Neste ano de 2012, quando se comemora o Centenário de Jorge Amado, talvez seja o momento de nos perguntarmos o que estamos passando aos alunos das escolas públicas brasileiras?

Volto ao passado. Em 1974, o cineasta Nelson Pereira dos Santos começa a adaptação do livro *Tenda dos Milagres*. Era o início da Era Geisel, que prometia uma “abertura, lenta, gradual e segura”, mas que, na prática, significou um período de prisões, torturas e mortes. Com o fim do “milagre econômico”, a crise do petróleo e até a derrota da seleção brasileira, a insatisfação popular crescia, e a repressão recrudescia.

¹⁵ Jorge Amado, 1987.

A morte de Vladmir Herzog, e a de Manuel Fiel Filho, no ano seguinte, e o fim “oficial” da guerrilha, após a perseguição e a eliminação dos militantes, mostra bem a instabilidade da época. O cinema e a música eram formas de resistência que escapavam, muitas vezes mutiladas, do crivo da censura.

A adaptação de obras de Jorge Amado para o cinema e a televisão parece ter sido uma saída para um movimento de resistência. Só em 1974 três filmes estavam sendo realizados sobre livros de Amado: *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, *Os pastores da noite*, de Marcel Camus além de *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos. No ano seguinte, vale lembrar, a primeira adaptação de *Gabriela*, por Walter George Durst, estreou na TV Globo.

Segundo o depoimento do cineasta, o romancista foi seu incansável colaborador. No texto publicado pelo Instituto Moreira Sales, no *Caderno* dedicado a Jorge Amado ele revela:

Dividia-se Jorge entre os três filmes, atendendo às solicitações, algumas desesperadas, dos realizadores e produtores. Era o embaixador do cinema junto às autoridades religiosas, administrativas e policiais da Bahia. Era também o grande consultor para elenco e figuração e o conselheiro definitivo para a escolha de cenários, locações e contribuições de artistas plásticos da Bahia.

Nelson relembra outros episódios engraçados, que revelam como a obra de Amado era popular nesta década. Quando obteve a colaboração do escritor para seu roteiro – que, como já dissemos tinha “sequências inteiras que remetiam ao livro” – houve uma certa dificuldade pois as indicações de páginas feitas por Nelson não combinavam com as páginas do livro que estava em casa do escritor. Foi então que cineasta e literato descobriram que Nelson estava com um “exemplar pirata”, vendido livremente nas bancas de jornal das principais cidades do país. Hoje talvez encontremos estas versões clandestinas na *internet*...

Em suas reminiscências, o diretor continua, dizendo:

Explicado o equívoco, pusemo-nos a trabalhar, reescrevendo grande parte do roteiro. Cada cena, antes de ser levada para o

papel, era inteiramente repassada, ação e diálogos, numa disciplinada troca de ideias. Em seguida, Jorge redigia a nova versão da cena, muitas vezes completamente diferente da forma apresentada no livro. Esse trabalho continuou durante a filmagem, quando desejava, ou precisava improvisar.

Sempre generoso, o autor não se negou a colaborar com o filme que vamos assistir daqui a poucos instantes. Vale dizer que a adaptação tem soluções muito interessantes. Uma das coisas que merecem ser notadas é o uso da música popular, tocada por aqueles “instrumentos pobres, mas ricos de ritmos e de melodia”, que acompanha a exibição dos pontos turísticos da cidade. As jóias arquitetônicas da tradição europeia são acompanhadas pela música da tradição africana e assim, utilizando os recursos próprios do cinema, a ideia principal do livro é reforçada: tudo está misturado, é impossível separar as tradições.

Se, em alguns pontos, o aspecto africano parece mais marcante, em outros, o lado branco parece ser sublinhado. Mas, seja num ou noutro caso, as duas vertentes sempre estão lado a lado. Cito mais um exemplo que me chama atenção, lembrando, antes, que destaco estas cenas aleatoriamente, pois não sou da área de cinema. A beleza plástica do enterro de Archanjo me impressiona com os cânticos e os passos que parecem hesitar em seguir em frente, numa resistência à morte. Em conversa com um amigo o grande escritor, Alberto Mussa, autor de *O senhor do lado esquerdo*, aprendi que Xangô não suporta a morte, e julgo ver aí essa referência. Afinal, Archanjo era Ojuobá, ou seja, os olhos de Xangô, e seu santo parece ilustrar o poema de Dylan Thomas,

Não entre docilmente nessa noite serena.
Odeia, odeia a luz que começa a morrer
(tradução de Fernando Guimarães)

Mas não é apenas o vai e vêm dos passos que chama a atenção: o cortejo está todo vestido de branco, revelando a tradição africana em oposição ao costume europeu de trajar preto como luto.

Continuando nas cenas de morte, lembro a morte do senhor branco, acompanhado por médicos que declaram o caso perdido e saem da cabeceira do doente, deixando-o acompanhado de mulheres entoando cantos a Oxalá. São muitos os exemplos, e espero que lhes sejam agradáveis de ver, além de servirem como motivos de reflexão sobre os aspectos sincréticos valorizados na obra.

Volto, mais uma vez, ao depoimento de Nelson Pereira dos Santos:

Até hoje não sei se Jorge gostou do filme, o filme que eu queria o mais fiel a sua obra. Hoje dou-me conta que era uma tarefa difícil, quase impossível, especialmente no caso de *Tenda dos Milagres*.

O que mais fascina o cineasta na obra de Jorge é a riqueza de histórias e personagens. Parece que a cada parágrafo surgem novos acontecimentos que conduzem a novos conjuntos humanos, cada um mais original e sedutor que o anterior.

Diante de oferta tão generosa, escolher torna-se um desafio à sensibilidade do adaptador. O romancista é pródigo, enquanto que o cineasta deve buscar síntese, o que muitas vezes pode resultar na banalização ou na generalização, no estereótipo, enfim.

Acreditamos que o filme fala por si. As soluções encontradas foram interessantes, e mesmo o difícil problema espaço-temporal conseguiu ser bem resolvido. Ficaremos sem saber se Amado gostou ou não do filme. Falando sobre a adaptação de seus romances para a televisão, ele candidamente admite que “qualquer adaptação de obra literária é uma violência contra o autor”. No entanto, aceita que suas obras sejam adaptadas porque reconhece que estas versões são um poderoso meio de divulgação de sua obra. Contudo, reitera: “Mas é uma violência. *Gabriela*, por exemplo”. (Ele está se referindo à primeira adaptação, obviamente.) “Eu parei de ver no terceiro ou quarto capítulo porque eles fizeram o Nacib saber que não era brasileiro. No livro ele nunca descobre isso. Eu me senti ofendido. Foi pior do que estabelecer uma ascendência italiana para ele”¹⁶.

¹⁶ Referência ao filme *Gabriela* [Bruno Barreto, 1983], com Mastroianni no papel

Vou chegando ao fim, e mais uma vez me aproveito de um pensamento Amadiano: “Uma história se conta, não se explica”, ensina ele. O contar literário difere, necessariamente, do contar cinematográfico. Para nós, leitores e plateia de dois grandes realizadores, a possibilidade de confrontar essas versões só nos enriquece. Somamos, não separamos. Bem ensinados pelo Mestre Ojuobá, nossa visão se amplia e com isso nos tornamos pessoas mais sábias, mais abertas e mais ousadas. Conciliamos. Aceitamos. Misturamos tudo, com a bênção de Oxalá e do Senhor do Bonfim.

Termino, então, reiterando o convite de Jorge Amado: “Vem, a Bahia te espera”. Nas páginas do romance e nas imagens do filme, a Bahia, acolhedora e cordial, aguarda tua visita. Vem, a Bahia te espera de braços abertos, com seu cheiro de cravo, seu sabor de canela, o som de seus atabaques e o mistério de seus Orixás. Vem, a Bahia te espera, filha mestiça, onde o sangue português, derramado em tantas aventuras, brotou em Rosas de Oxalá e em Edelweisses morenas, num jardim à beira-mar plantado pelas mãos irmãs de brasileiros e portugueses.

Então, vá!

Referências bibliográficas

- AMADO, Jorge, *Tenda dos Milagres*, Rio de Janeiro, Record, 1987.
- _____, *Navegação de cabotagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- _____, *Bahia de Todos os Santos*, São Paulo, Martins, 1945.
- BASTIDE, Roger, *As religiões africanas no Brasil*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1971.
- _____, *Estudos Afro-Brasileiros*, São Paulo, Perspectiva, 1983.
- BERND, Zilá, *Introdução à literatura negra*, São Paulo, Brasiliense, 1988.
- BOSI, Alfredo, *A dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1997.
- BROOKSHAW, David, *Raça & cor na literatura brasileira*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- CAMARGO, Oswaldo de, *O negro escrito*, São Paulo, IMESP, 1987.
- CANDIDO, Antonio, “A literatura e a formação do homem”, *Ciência e cultura*, 24 (9), setembro 1972.
- COUTINHO, Eduardo, *Literatura comparada na América Latina*, Rio de Janeiro, Eduerj, 2003.
- DAMASCENO, Benedita Gouveia, *Poesia negra no modernismo brasileiro*, 2.^a ed., Campinas, Pontes, 2003.
- FREYRE, Gilberto, *Casa grande & senzala*, Rio de Janeiro, Record, 1992.
- _____, *Sobrados e mocambos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1961.

GOMES, Álvaro Cardoso, *Jorge Amado: literatura comentada*, São Paulo, Abril, 1981.

GOMES, Heloísa Toller, *O negro e o romantismo brasileiro*, São Paulo, Atual, 1988.

RODRIGUES, Nina, *Os africanos no Brasil*, Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1945.

Parte III

COMUNICAÇÕES

Neorrealismo e Dualismo: um estudo estilístico da obra de Jorge Amado

Afrânio da Silva Garcia¹

Introdução

A obra de Jorge Amado, de cunho marcadamente regionalista e neorrealista, caracteriza-se por revelar a vida das camadas humildes da população através de uma perspectiva dualista, em que se opõem a essência da realidade (o verismo neorrealista) e as várias maneiras como ela é encoberta, através de uma série de oposições, como antíteses, paradoxos, ambiguidades, ironias e sarcasmos.

Em *Cacau*, temos a visão política marxista da história como um eterno fazer-se a partir das lutas de classes, opondo-se os operários, que nada têm e fazem todo o trabalho, à classe dominante, que tem tudo, à custa do trabalho alheio. A condenação da classe dominante transparece na ação dos “coronéis” que, ao deflorarem suas empregadas, condenavam as filhas ao abandono e as mães à prostituição e

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

no regime de escravidão imposto aos empregados, desvelando o paradoxo das relações sociais, em que o bom é mau e vice-versa, já que a classe dominante, educada e rica (socialmente boa) é injusta e criminosa (moralmente má), enquanto a classe operária, ignorante e pobre (socialmente má) é leal e honesta (moralmente boa).

Em *Suor*, inverte-se a máxima bíblica “*Ganharás o teu pão com o suor do teu rosto*”, com indivíduos que passam fome e vivem em condições abjetas, apesar de trabalharem e suarem muito, enquanto a classe dominante vive sem trabalhar, usufruindo do suor alheio. Além disso, o suor se deve à doença, à sujeira, ao sexo (geralmente como prostituição, como mais uma forma de trabalho), ao esforço de sobreviver, impregnando o cortiço. Neste contexto, surge a ironia do mendigo, cujo animal de estimação é um rato, talvez o único ser gordo e bem alimentado no cortiço.

Em *Capitães da areia*, temos a denúncia social da hipocrisia em relação à infância através das oposições entre carinho e abandono (somente entre os capitães da areia é que Dora se sentirá parte de uma família), inocência e ameaça (os meninos abandonados, vítimas e algozes da sociedade hipócrita), liberdade e encarceramento (em que as soluções apresentadas pelas forças constituídas, como o Orfanato e o Reformatório, negam às crianças o direito de existir livremente como indivíduos e como crianças), religioso e profano (o padre e a igreja inúteis, enquanto a mãe-de-santo realmente ajuda); resumindo, através da oposição maniqueísta entre o Bem e o Mal, levando, à maneira de Dickens, à reflexão e ao engajamento.

1. Recursos estilísticos em *Cacau*

Cacau constrói-se a partir de uma oposição básica, característica do capitalismo (ao menos, do capitalismo antes da globalização), entre a classe trabalhadora e a classe dominante, representadas aqui, respectivamente, pelos operários da lavoura do cacau e pelos donos das fazendas de cacau. Este dualismo básico irá se desdobrar numa sé-

rie de antíteses e ironias, além de epítetos metafóricos e metonímicos, que pontuam e evidenciam a situação nada doce dos trabalhadores do cacau.

A primeira antítese que aparece decorre dos epítetos aplicados ao dono da fazenda de cacau, Mané Frajelo (por *flagelo*), um homem violento e desonesto, que explora e escraviza seus empregados, e à tia do personagem narrador, Santa, que tanto indica o caráter bondoso da personagem como seu martírio com um marido que a maltratava e traía. Vale notar o nome da fazenda de Mané Frajelo, *Fraternidade*, uma ironia cruel ao referir-se a um lugar onde os trabalhadores vivem à míngua, sem nenhum vestígio de fraternidade por parte dos donos.

Em seguida, temos a ironia cáustica representada pela antítese entre o Orfanato e a Rua da Lama (da prostituição, representada metaforicamente como lama). Tanto um como a outra eram sustentados pelos poderosos que, ao não assumirem a sua responsabilidade pelas filhas que tinham com as suas empregadas, acabavam por condenar as primeiras a uma vida de órfãs (embora com pais vivos), as segundas à prostituição, visto ser esta, praticamente, a única alternativa para a mulher desonrada garantir seu sustento.

A semelhança entre o caráter devorador dos capitalistas e das feras é evidenciada metonimicamente pela barriga enorme do tio do personagem narrador, que vai crescendo à medida que ele vai se apoderando das fortunas dos outros e enriquecendo, tornando-se cada vez mais monstruosa (como o capitalismo).

Há ainda o sarcasmo na comparação entre as casas dos coronéis, tão grandes para tão poucas pessoas, e os casebres ínfimos dos operários, muitas vezes com muitos filhos, em que tudo é pequeno mas, como diz Colodino brincando, “Aqui só a latrina é grande”, para arrematar “estendendo os braços num gesto que dominava os campos: – É o mato...”. Note-se a ironia cruel implícita na imagem, em que só o elemento relacionado à imundície, aos dejetos, tem alguma grandeza na vida dos operários de cacau.

Mas essa antítese entre a classe dominante e a classe trabalhadora, que parece centrada apenas no dinheiro e no poder, assume também uma dimensão ética, em que transparece um paradoxo, no mínimo um oxímoro, pois a classe socialmente boa – a classe dominante, educada e rica –, é moralmente má, uma vez que deve seus privilégios ao roubo e à escravidão, ambos metonimizadas nas contas que servem à expropriação dos mais fracos (como a mãe do personagem narrador) ou que mantêm os operários de cacau em regime de escravidão, como eternos devedores de seus patrões / senhores. Já a classe que é socialmente má – a classe trabalhadora, ignorante e miserável –, é moralmente boa, pois tem sentimentos de solidariedade e compaixão (como Honório ao se recusar a matar Colodino) e, embora dominada, tem capacidade de luta e consciência de classe.

2. Recursos estilísticos em *Suor*

Eixo central de *Suor*, a máxima bíblica já referida é vista com uma ironia devastadora, já que os moradores do prédio 68 trabalham, e trabalham muito, mas mesmo assim não conseguem ganhar seu sustento, passando fome e vivendo em condições miseráveis. Para eles só resta o suor, metonímia polissêmica, que tanto pode indicar o trabalho, quanto o sexo (geralmente pago e sem amor, ou seja, mais uma forma de trabalho), a sujeira, o esforço para sobreviver e para aguentar a vida em condições extremas, ou ainda a doença, enquanto a classe dominante vive sem trabalhar, usufruindo do suor alheio.

O suor, com seu valor polissêmico de trabalho, miséria, sujeira e exploração, impregna todos os aposentos do prédio, tornando-o um ambiente fétido, tanto no sentido denotativo (o prédio fedia a suor, chulé, urina, lixo, doença), quanto no sentido conotativo (defeitos morais, prostituição, violência, estupros). As poucas pessoas que não se matam de trabalhar no prédio são aquelas que exploram as mulheres ou os parentes, reproduzindo dentro de sua classe social o comportamento da classe dominante.

Uma antítese clássica que se superpõe a todo o enredo é a oposição entre sonho e realidade. De maneira geral, vemos as personagens abandonando seus sonhos e acomodando-se à dura realidade, sem esperanças ou grandezas. Mas algumas personagens resistem, como é o caso do sujeito que prefere comprar uma latinha de brilhantina (metonímia do sonho, da esperança), a pagar sua média com pão (metonímia da realidade, da subsistência), fazendo o personagem narrador comentar: “Como que o cheiro barato da brilhantina lavava a sujeira do quarto”, ou, numa perspectiva ainda mais extremada, o caso do mendigo que adota como seu animal de estimação um rato, a quem ele dedica todo seu afeto, alimentando-o e acarinhando-o sempre que volta para casa, procurando, de uma forma patética e desesperada, manter ainda viva sua humanidade, sua capacidade de amar.

3. Recursos estilísticos em *Capitães da areia*

Capitães da areia nos apresenta, com a maestria característica de Jorge Amado, a denúncia social da hipocrisia em relação à infância através de uma série de dualismos. O primeiro dualismo a aparecer e o mais chocante é a antítese entre o discurso oficial (da reportagem do *Jornal da Tarde*, da carta do chefe de polícia, da carta do juiz de menores e da carta do Diretor do Reformatório) e o discurso real (da carta da mãe de um dos menores e da carta do Padre José Pedro). O discurso oficial descreve o Reformatório como: “um estabelecimento modelar onde reinam a paz e o trabalho, uma grande família, com um diretor que é um amigo, com ótima comida, onde as crianças trabalham e se divertem, em caminho da regeneração”, enquanto o discurso real afirma o seguinte:

O menos que acontece pros filhos da gente é apanhar duas ou três vezes por dia. O diretor vive caindo de bêbado e gosta de ver o chicote cantar nas costas dos filhos dos pobres. Se o jornal do senhor mandar uma pessoa lá secreta há de ver que comida

eles comem, o trabalho de escravo que têm, que nem um homem forte aguenta, e as surras que levam. (Carta de uma mãe)

As crianças no aludido reformatório são tratadas como feras. Esqueceram a lição do suave Mestre, e em vez de conquistarem as crianças com bons tratos, fazem-nas mais revoltadas ainda com espancamentos seguidos e castigos físicos verdadeiramente desumanos. (Carta do Padre José Pedro)

A segunda antítese que assoma em *Capitães da areia* se dá entre o abandono que a sociedade dedica às crianças órfãs ou abandonadas da sorte e o carinho que elas encontram dentro do bando dos capitães. Esse dualismo revela-se em todos os participantes do bando, mas especialmente em Dora que, após ter ficado órfã devido à morte de seus pais por varíola, é escorraçada por todas as pessoas com quem se cruza na cidade, o que é resumido de forma lírica na seguinte passagem: “As luzes se acenderam e ela achou a princípio muito bonito. Mas logo depois sentiu que a cidade era sua inimiga. Aquelas casas bonitas não a quiseram. Voltou curvada, afastando com as costas das mãos as lágrimas”.

Ela só encontra um pouco de compreensão quando encontra João Grande e Professor, dois membros dos capitães da areia que, num gesto de solidariedade espontânea diante do sofrimento de Dora, convidam-na para dormir no trapiche, junto com o bando. Após um início tumultuoso, em que Dora quase é estuprada pelos capitães da areia, ela é aceita, passando a representar a mãe e a irmã de todos, ao mesmo tempo em que passa a considerar o bando como sua família, como podemos ver na seguinte passagem:

A mão de Dora o toca de novo. Agora a sensação é diferente. Não é mais um arrepio de desejo. É aquela sensação de carinho bom, de segurança, que lhe davam as mãos de sua mãe. Nenhum desejo, somente felicidade. Ela voltou, remenda as camisas do gato. Uma vontade de deitar no colo de Dora e deixar que ela cante para ele dormir, como quando era pequenino. Se recorda

que ainda é uma criança. Esquece tudo, é apenas um menino de catorze anos com uma mãezinha que remenda suas camisas.

Outra antítese, na qual sempre somos forçados a pensar quando se trata da delinquência infantil, é a que ocorre entre inocência e ameaça, visto que os meninos abandonados tendem a ser tanto vítimas quanto algozes da sociedade hipócrita. A segunda personagem mais importante da história, Dora, tanto é a imagem da inocência, a irmãzinha e a mãezinha tanto de seu irmão Zé Fuinha, quanto dos garotos dos capitães da areia (*vide* passagem acima), quanto da ameaça, logo adotando as roupas e os hábitos de furto e luta dos Capitães da areia, como podemos ver nas seguintes passagens:

No dia em que, vestida como um garoto, ela apareceu na frente de Pedro Bala, o menino começou a rir. Chegou a se enrolar no chão de tanto rir. Por fim conseguiu dizer:

– Tu ta gozada. . .

Ela ficou triste, Pedro Bala parou de rir.

– Não ta direito que vocês me dê de comer todo dia. Agora eu tomo parte no que vocês fizer.

O assombro dele não teve limites:

– Tu quer dizer. . .

Ela o olhava calma, esperando que ele concluísse a frase.

– . . . que vai andar com a gente pela rua, batendo coisas. . .

– Isso mesmo – sua voz estava cheia de resolução.

Os demais membros do bando também apresentam este dualismo no seu comportamento, ora sendo decididamente maus, inclusive estuprando as meninas negras, ora sendo apenas crianças angelicais. Pedro Bala, o líder dos capitães da areia, apresenta esta dicotomia de caráter pois, por um lado, salva Dora do estupro e a protege e ampara mas, por outro lado, é também um estuprador, como podemos ver nesta passagem:

Ele suspendeu as saias pobres de chita, apareceram as duas coxas da negra. Mas estavam uma sobre a outra e Pedro Bala tentou

separá-las. A negrinha reagiu de novo, mas como o menino a estava acariciando e ela sentiu a chegada impetuosa do desejo, não o xingou mais, senão que disse num pedido angustioso;

– Me deixa, que eu sou virgem. Tu pode ser bom, não me querer.

Depois tu encontra outra. Eu sou donzela, tu vai me fazer mal.

Ele olhou, ela estava chorando de medo e também porque sua vontade estava enfraquecendo, seus peitos estavam intumescidos.

– Tu é donzela mesmo?

– Juro por Deus Nosso Senhor, pela Virgem – beijava os dedos postos em cruz.

Pedro Bala vacilava. Os seios da negrinha intumescidos, sob seus dedos. As coxas duras, a carapinha do sexo.

– Tu ta falando a verdade?

– Tou, juro. Deixa eu ir embora, minha mãe ta me esperando.

Chorava, e Pedro Bala tinha pena, mas o desejo estava solto dentro dele.

Então propôs ao ouvido da negra (e fazia cócegas a língua dele):

– Só boto atrás.

– Não, não.

– Tu fica virgem igual. Não tem nada.

– Não, não que dói.

[...]

Mas depois que tinha se satisfeito pela primeira vez (e ela gritara e mordera as mãos), vendo que ela ainda estava possuída pelo desejo, tentou desvirginá-la. Mas ela sentiu e saltou como louca:

– Tu não te contenta, desgraçado, com o que me fez? Tu quer me desgraçar?

Outra antítese que aparece é entre liberdade e encarceramento, visto que as soluções apresentadas pela classe dominante e pelas forças constituídas, como o Orfanato, o Reformatório ou a adoção por uma família, negam às crianças o direito de existir livremente como indivíduos e como crianças, já que mesmo a opção não violenta, representada pela adoção, implicaria no abandono de sua liberdade, adquirida a duras

penas, e o conformismo com uma nova vida nos moldes de sua nova família. Um dos Capitães da areia, Sem-Pernas, traduz bem este desejo de liberdade ao abandonar (e roubar) uma família que lhe dava tudo, inclusive carinho e respeito, mas não sem sofrimento, como vemos na seguinte passagem:

E o trouxe para junto de si, sentou-se no banco, encostou a cabeça do Sem-Pernas no seu seio maternal.

– Não chore por sua mãe. Agora você tem outra mãezinha que lhe quer bem e fará tudo para substituir a que você perdeu (e ele faria tudo para substituir o filho que ela perdera, ouviu o Sem-Pernas dentro de si).

Dona Ester o beijou na face onde as lágrimas corriam;

– Não chore, que sua mãezinha fica triste.

Então os lábios do Sem-Pernas se descerraram e ele soluçou, chorou muito encostado ao peito de sua mãe. E enquanto a abraçava e se deixava beijar, soluçava porque a ia abandonar e, mais que isso, a ia roubar. E ela talvez nunca soubesse que o Sem-Pernas sentia que ia furtar a si próprio também. Como não sabia que o choro dele, que os soluços dele, eram um pedido de perdão.

Por último, temos a oposição entre religioso e profano, visto que tanto o Padre José Pedro quanto a Igreja Católica são inúteis, nada fazendo realmente para salvar as crianças, enquanto a mãe-de-santo realmente ajuda, cuidando dos doentes com ervas e rezas, agindo para mitigar as dores dos capitães da areia, etc.. Mesmo assim, este dualismo é apresentado de forma superficial, sem o aprofundamento necessário.

Resumindo, decididamente existe um dualismo maniqueísta entre o Bem e o Mal, no centro do qual estão os capitães da areia, mas tanto na sociedade constituída, quanto nos menores abandonados, o Bem e o Mal estão amalgamados. Mesmo as soluções propostas através da história são dúbias: Volta-Seca se entrega ao cangaço, ou seja, torna-se rebelde, mas também bandido; Professor se torna artista e retrata os capitães da areia, abordando o problema e contribuindo para sua

discussão, mas sem qualquer perspectiva de resolução; Pirulito entra para o Seminário, mas já sabemos que a Igreja é geralmente omissa ou corrupta; Pedro Bala torna-se líder operário, mas não se sabe se irá mudar alguma coisa. A importância maior de *Capitães da areia* está na audácia de sua abordagem inédita do problema, centrada na problemática das crianças e não da sociedade, provocando, à maneira de Dickens com seu *Oliver Twist*, uma motivação pautada em dados autênticos para a reflexão e o engajamento.

Conclusão

Essas três obras de cunho neorrealista de Jorge Amado: *Cacau*, *Suor* e *Capitães da areia*, tornam-nos leitores maiores e melhores. Maiores porque elas nos abrem horizontes que não tínhamos antes, talvez não horizontes belos, mas horizontes necessários para um maior entendimento da realidade, retratando os extremos a que o capitalismo levou a miséria, a exploração e o abandono no século passado. Melhores porque a reflexão sobre os profundos e sérios problemas das camadas menos favorecidas favorecem um possível engajamento, quiçá uma ação decisiva para acabar com determinadas características da sociedade indignas de seres humanos civilizados. Como dizem os magníficos versos da letra de *Blowing in the wind* (título cuja tradução aproximada seria *Só Deus sabe*) de Bob Dylan:

*How many times must a man turn his head
Pretending he just doesn't see?*

(Quantas vezes um homem terá que virar sua cabeça
Fingindo que ele apenas não vê?)

Com estes livros de Jorge Amado, fomos forçados a realmente ver a terrível realidade que se abate sobre três grupos enormes da população brasileira: os operários, em *Cacau*; os pobres, em *Suor* e as crianças

abandonadas em *Capitães da areia*. Cabe-nos a obrigação moral de não fingirmos que estes graves problemas não existem e esforçarmos-nos, sem covardia, para dar um fim a eles.

O amor, a diferença e o preconceito no romance *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*

Anamarija Marinović¹

Introdução

Este trabalho debruça-se sobre a temática do amor, da diferença e dos preconceitos no romance infanto-juvenil *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá. Uma história de amor*, de Jorge Amado com o propósito de ver até que ponto a forma com que são abordados corresponde às exigências do público a quem se destina.

Partindo de um enredo, facilmente reconhecível, sobre o relacionamento contrariado de dois animais de diferentes espécies, um gato e uma andorinha, considerados inimigos por natureza, Jorge Amado pretende salientar os problemas da discriminação étnica, da não-aceitação da diferença num meio pequeno, dos preconceitos arraigados em relação ao *Outro* e da incompreensão. Este autor também expõe as suas opiniões sobre a literatura, a originalidade e o plágio, a tradição e a modernidade em relação às técnicas narrativas. Debruça-se também

¹ Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

sobre os problemas da ordem pré-estabelecida, a moralidade pública, a religiosidade, a educação, a obediência, a tolerância e outros valores que devem ser ensinados aos jovens.

Para além dos preconceitos relacionados com o amor entre os dois protagonistas, que são os mais evidentes, ver-se-á que no romance abundam outras ideias estereotipadas, nomeadamente a de julgar os outros pela aparência, a de proibir ou permitir um determinado comportamento apenas porque uma determinada lei o ordena. Estão presentes também preconceitos relacionados com convenções sociais, tais como o papel dos pais e da comunidade em determinadas decisões que as personagens tomam etc..

Ao longo deste artigo ver-se-á em que medida a postura da comunidade dos animais do parque é ou não justificada quando se trata dos amores proibidos entre os protagonistas e analisar-se-ão as possíveis falhas do Gato e da Andorinha no que se refere aos seus sentimentos e aos comportamentos do mundo que os rodeia.

Para efeito de uma análise mais profunda e adequada desta obra, será necessária uma abordagem teórica do género ao qual pertence tendo em conta que possui elementos de fábula, de conto e de romance.

Enquadramento teórico e características gerais da escrita de Jorge Amado

Quando se menciona o nome de Jorge Amado, a primeira associação que geralmente se tem são os seus grandes romances em que se entrelaçam o interesse pelas tradições populares baianas, a denúncia das injustiças sociais e a identificação com o sofrimento do povo, a sua extraordinária capacidade de narração e de construção das personagens. A sua proximidade das camadas sociais baixas reflete-se também na forma e na naturalidade com que maneja e reproduz a sua linguagem, introduzindo as expressões locais, as irregularidades gramaticais e ou-

tras particularidades linguísticas, que ilustram melhor o universo baiano.

Na opinião de Eduardo de Assis Duarte² a crítica social nas obras deste autor “assume a recusa indignada do *status quo* ou é de um inconformismo claramente militante e exortatório”. Esta característica presente na escrita de Jorge Amado muitas vezes é relacionada com o facto de o escritor ter pertencido ao Partido Comunista Brasileiro e de ter lutado fervorosamente pela igualdade social a todos os níveis. Esta forte componente política está patente na sua obra desde *Cacau*, abarcando toda a sua criação literária posterior. Através da descrição da miséria, da exploração dos trabalhadores, da luta pelos seus direitos e dignidade, na perspectiva de Lygia Marina Moraes³, nota-se o seu profundo amor pela Bahia, tal como a sua sincera preocupação com a procura da felicidade do homem brasileiro. Na sua escrita notam-se elementos do regionalismo com a tendência para o pitoresco e para o folclórico. Não é por acaso que o romance sobre o Gato e a Andorinha começa justamente com um poema de um dos conhecidos poetas populares do Mercado das Sete Portas, em Salvador, que inspirou Jorge Amado a escrever esta obra. A sua intenção, por um lado, era a de sublinhar a importância das tradições populares no Brasil e, por outro, a de manifestar através da literatura a necessidade de um mundo melhor e mais justo para todos. Até à década dos 30 do século XX não era habitual encontrarem-se na literatura palavras de registos pouco formais, considerando-se que uma obra literária devia diferenciar-se pela sua linguagem e estilo da linguagem quotidiana. Em Jorge Amado, nas suas narrativas e na obra infanto-juvenil em questão, existem ligeiros desvios da linguagem padrão que se manifestam no uso dos diminutivos (“revoluçãozinha”), termos populares (“cadê”, em vez de “onde”) e alguns outros termos que dão à sua obra um colorido local. De acordo

² Eduardo de Assis Duarte, *Jorge Amado, Romance em tempo de utopia*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 34.

³ Lygia Marina Moraes, *Conheça o escritor brasileiro Jorge Amado*, Rio de Janeiro, Record, 1978.

com Anne Isabelle dos Santos no seu artigo sobre a crítica social na obra de Jorge Amado⁴, esta tendência explica-se pelo nível educacional baixo, pela grande taxa de analfabetismo e pela pouca capacidade que as pessoas do povo tinham de entender e interpretar a linguagem erudita.

No que se refere às técnicas narrativas deste escritor, pode-se dizer que elas são bastante originais e, sem dúvida, influenciadas pelo cinema e outros meios de comunicação social. Giulia Lanciani⁵ afirma que as “receitas narrativas” do autor seguem e subvertem os cânones clássicos da narração, sendo justamente por isso a sua escrita tão particular. Muitas das suas obras começam num momento no presente, para o narrador levar o leitor aos tempos passados mediante as recordações e desejos dos personagens, invertendo desta forma a ordem conhecida de passado-presente-futuro. Como qualidades principais da narração de Jorge Amado, Mario Vargas Llosa, no seu artigo “Jorge Amado en el Paraíso”⁶ salienta a sua “fértil imaginación”, o seu “talento de fabulador de historias” e a sua

Humanidad generosa y sin dobleces, que se prodiga a manos llenas y crea en torno suyo, donde esté, una atmósfera cálida y estimulante que, a quien tiene la suerte de acogerse a ella, lo reconcilia con la vida y le hace pensar que, después de todo, los hombres y las mujeres de este planeta sean acaso mejores de lo que parecen.

Justamente por esse otimismo na luta pelos direitos do povo e dos injustiçados, a escrita de Jorge Amado é tão próxima do entender e da

⁴ Anne Isabelle dos Santos (*et al.*), “Crítica social na obra de Jorge Amado: menores abandonados e as injustiças sociais.” <http://www.webartigos.com/artigos/critica-social-na-obra-de-jorge-amado-menores-abandonados-e-as-injusticas-sociais/29123>. Consulta final: 23 de agosto de 2012.

⁵ Giulia Lanciani (org.), *Jorge Amado, Ricette narrative*, Roma, Bulzoni Editore, 1994.

⁶ Cf. <http://www.caretas.com.pe/1452/mvll/mvll.htm>. Consulta final: 23 de agosto de 2012.

vida quotidiana dos seus leitores. Não é de estranhar, por isso, que a popularidade do escritor na sua cidade natal, no Brasil inteiro e, posteriormente, no mundo seja tão grande e genuína e que nem aos cem anos do seu nascimento perca a sua força.

O lugar de *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* na obra de Jorge Amado

Inicialmente escrita como prenda do primeiro aniversário do seu filho João Jorge, e não pensada como potencial material para a publicação, esta obra hoje em dia é considerada um clássico da literatura infanto-juvenil e encontra-se até no Plano Nacional de Leitura, em Portugal.

Do ponto de vista do género a que pertence, poder-se-ia qualificar como um romance breve, com elementos de conto e de fábula e um ligeiro toque poético também. Embora comece pela fórmula introdutória “era uma vez, antigamente”, característica dos contos tradicionais, a história de amor entre o Gato Malhado e a Andorinha Sinhá, de facto, tem muito pouco de tradicional, pelo menos no que diz respeito à estrutura narrativa. Com um “capítulo inicial atrasado e fora do lugar”, numerosos parêntesis e com as formas de o narrador se dirigir ao leitor, Amado subverte a ordem estabelecida pelos padrões da narratologia, destacando desta forma que este romance seria um pouco revolucionário para a sua época.

Partindo dos elementos narrativos necessários para um romance (a introdução, a divisão em capítulos, a existência da ação e das personagens), o autor, supostamente, desculpa-se pelas suas próprias falhas na forma de narrar, ensinando o leitor que nos tempos modernos se usam outras técnicas de contar uma história, diferentes daquelas a que está habituado. A obra possui também elementos de fábula, o que se manifesta na tendência dos animais que falam, representando cada um deles uma determinada característica humana. Mesmo que os protagonistas

do romance sejam animais personificados, não se pode afirmar completamente que se trate de uma fábula, em primeiro lugar, porque o caráter didático e pedagógico da narração não é tão evidente e, em segundo lugar, porque não se trata de “clássicos” animais das fábulas tradicionais e dos seus defeitos e virtudes universalmente conhecidos: aqui não há lobos maus, raposas astutas, cordeiros ingênuos. É verdade que a Velha Coruja, a única amiga do Gato Malhado, é uma personificação da sabedoria, que o Rouxinol é um célebre cantor entre os animais do parque, mas a Vaca Mocha nesta obra é conhecida pela sua bisbilhotice e má-língua, o Sapo Cururu é um sábio e erudito que se destaca pelos seus vastos conhecimentos e uma certa vaidade por causa disso, o Papagaio é um fariseu religioso e o casal de patos não tem características marcantes de personalidade. Ainda que na natureza e no raciocínio dos restantes personagens os gatos sejam inimigos de pássaros, o Gato Malhado não seduz a Andorinha Sinhá com a sua perfídia e não tenciona almoçá-la. Esta originalidade dos comportamentos dos animais neste romance, não os reduz a “categorias tipo” das fábulas tradicionalmente consideradas como clássicas e canónicas. Uma das razões pelas que Jorge Amado categoriza esta sua obra apenas como uma “história de amor” é, certamente, a dificuldade de se enquadrar unicamente num único género literário.

Embora escrita muitas décadas antes, a obra foi encontrada pelo filho do autor apenas em 1976, quando foi ricamente ilustrada e publicada. A seguinte questão que surge e que torna a análise deste romance ainda mais complexa é a do público ao qual se dirige. Pela maioria dos estudiosos é considerada uma história apropriada para crianças e adolescentes, ainda que nela se possam vislumbrar os temas que interessariam também aos adultos: o desejo da Manhã de casar com um milionário para não ter que trabalhar e cumprir com as rígidas regras de uma funcionária pública, a cirurgia plástica como uma forma de aumentar sua beleza e ser aceite (no caso da Goiabeira), um ligeiro toque político expresso na ideia de se fazer “uma revoluçãozinha” para se

romper uma lei e melhorar o país, o desenvolvimento do espírito crítico no domínio da literatura e outros.

Com um tom aparentemente ligeiro e brincalhão, a obra coloca perante o leitor questões muito importantes como a intolerância, a não-aceitação do *Outro* pelo que é, a coragem e a tentativa de ignorar a diferença e, apesar dela, fazer amizade, o verdadeiro amor, a solidão e o isolamento do homem, sendo todos estes temas inevitáveis na vida. Alguns destes tópicos devem ser pensados com a devida profundidade desde a infância e Jorge Amado agiu corretamente quando os abordou num livro aparentemente destinado ao público mais jovem.

Mesmo que este autor brasileiro seja, hoje em dia, conhecido e consagrado por causa dos seus grandes romances para os adultos (de teor político-social ou histórico e cultural), começar a lê-lo por esta obra não seria de todo uma má estratégia para conhecer a sua forma de escrever e de pensar. Ao lado das suas obras-primas, a história de amor do Gato e da Andorinha durante muito tempo tem passado quase despercebida e um dos objetivos deste trabalho é fazer justiça ao seu valor estético e literário. O facto de esta ser uma obra destinada a crianças poderia explicar um pouco a escassez de críticas mais elaboradas sobre ela, reduzindo-se, por vezes, toda a informação a fontes eletrónicas, que também consultaremos para fins deste pequeno estudo.

O amor, os preconceitos e a diferença em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*

Basta olhar para o título e subtítulo da obra para se saber que o livro apresenta um caso de amor. Mesmo que se possa supor que esse amor seria impossível, por causa das leis da natureza, o leitor não o chega a saber logo no início, podendo pensar que se trataria de uma história imaginada em que se apresentaria uma visão diferente do mundo. Antes de descrever a situação concreta da paixão e amor entre os protagonistas, Jorge Amado serve-se dos versos do poeta popular baiano

Estêvão da Escuna⁷ que imagina uma visão do mundo que “vai prestar para nele se viver”, quando as pessoas conseguirem ver um gato maltês e uma andorinha casados. Este seria um mundo sem discriminações, em que todos teriam igualdade de oportunidades, em que as diferenças não apresentariam obstáculos e em que o amor e a felicidade eram o mais importante.

No poema popular, porém, há um verso, muitas vezes esquecido nos resumos e resenhas do romance, que é precisamente aquele em que se menciona que são os dois que andam a voar, sem se especificar como é que o Gato aprendeu essa arte: se por força do amor ou para se adaptar melhor à comunidade a que pertence a sua amada. Aqui já é possível vislumbrar-se alguma dificuldade com a qual o seu relacionamento seria visto e criticado na sociedade dos animais do parque. Entre o Gato e a Andorinha interpõem-se todos os obstáculos possíveis: o da pertença a diferentes espécies naturais (que, transposto para o mundo dos humanos, se interpretaria como o fator étnico ou racial), a idade (sendo a Andorinha ainda adolescente e o Gato muito mais velho do que ela), a religiosidade (ela é aluna da catequese do Papagaio e ele é uma criatura “sem lei nem Deus”), o estatuto social (uma vez que ele é pobre e apenas tem veludo roto, em que dorme, e ela, pela gentileza e educação, pode concluir-se que provém de uma classe mais alta).

Um outro fator que parece interferir no relacionamento dos dois é a sua experiência amorosa. Para a Andorinha, o Gato Malhado é o primeiro ser pelo qual se apaixona, enquanto ele já foi conhecido pelas suas numerosas aventuras, tendo na sua juventude partido os corações de muitas gatas, uma coelha e uma raposa. A estes elementos que dificultam a realização do amor entre os dois, une-se também a diferença dos caracteres: ela dá-se bem com todos os habitantes do parque e ele tem uma fama muito má, sendo considerado egoísta, pessimista, ladrão e assassino, sem que para as últimas duas acusações existam quaisquer provas, a não ser a sua aparência feia e mal-humorada.

⁷ Jorge Amado, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá. Uma história de amor*, Rio de Janeiro, Record, 1976, p. 7.

Embora possa parecer caricato reunirem-se tantas diferenças num só caso de amor, todas elas existem justamente para se afirmar a ideia do amor todo-poderoso que ultrapassa as barreiras e subverte, pelo menos temporariamente, a ordem preestabelecida e tenta anular os preconceitos arraigados. De acordo com Gbezala Almeida⁸, no contexto escolar este romance poderia ser trabalhado para fomentar o respeito pelos afetos e a pluralidade de concepções que existem na sociedade acerca da sexualidade, incentivando a melhoria das relações interpessoais entre os jovens, salientando a tolerância para as diferenças pessoais e eliminando os comportamentos que se baseiam em qualquer tipo de discriminação.

Antes de nos debruçarmos com mais pormenor sobre a história de amor entre os protagonistas, analisaremos brevemente alguns outros casos amorosos que constam na obra e que vale a pena mencionar.

O Vento inicialmente declarou os seus sentimentos à Manhã, e ela, em o amar, calculou todas as possibilidades desse casamento, encontrando-se entre as vantagens a oportunidade de viajar pelo mundo e de ser ajudada pelo seu marido nalgumas das tarefas rotineiras do dia-a-dia. O que, porém, a repeliu nesta ideia é o gosto do Vento de levantar as saias das mulheres e de ser uma pessoa instável, com numerosos defeitos e aventuras. Nesta situação, não se pode falar propriamente de uma história de amor, mas apenas de um caso de sentimentos não correspondidos por causa da incompatibilidade de interesses.

Na parte inicial da obra descreve-se o pato preto que faz corte à pata branca. O facto de, entre eles, existir a diferença na cor da plumagem, não provoca murmurações nem condenação por parte dos habitantes do parque e várias vezes é sublinhado que está bem ver-se “pato com pata”, implicando-se a igualdade a nível da espécie e, provavelmente, do estatuto social. Uma vez, porém, é discretamente mencionado que

⁸ Gbezala Almeida, *O contributo da disciplina de Português no âmbito da Educação Sexual em contexto escolar*, Projecto de estudo da obra *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, 8.º ano de escolaridade, Grupo 300 do Agrupamento de Escolas de Matosinhos, Escola Básica do 2.º e 3.º ciclos de Matosinhos, 2010/2011.

o pato é “monógamo por força”, sendo a sua esposa a única pata no parque. Em nenhum parágrafo se descreve a força dos sentimentos ou a harmonia matrimonial entre eles, pelo que se pode deduzir que o seu casamento não é resultado do amor mútuo, mas apenas de uma convenção social.

Outro casal que merece a pena ser analisado é o dos pais da Andorinha Sinhá, para os quais é importante os cônjuges serem da mesma espécie e bons pais, e que, para salvarem a sua filha da má companhia do Gato Malhado, ultrapassam qualquer medo e dificuldade. Pouco se sabe, porém, se eles se amam, uma vez que o livro não apresenta nenhum sinal de carinho e ternura.

O casal dos pombos, “monógamos por convicção”, parece desmentir um pouco a imagem arraigada sobre a fidelidade a um só parceiro, muitas vezes comprovada pela ciência e elogiada pela poesia. Neste caso há que abordar o assunto do adultério encarnado no nascimento do Pombogaio, um pássaro estranho que falava a língua dos homens. Para sublinhar mais o envolvimento do Reverendo Papagaio nessa relação pecaminosa, o autor discretamente descreve as longas viagens do Pombo-Correio e a necessidade do catequista e pregador do parque de levar “o alimento espiritual” à pomba. Ainda que todos os animais tenham certamente reparado no aspeto incomum da cria, o pássaro foi oficialmente registado como filho do casal dos pombos. Nesta parte da história é necessário sublinhar o carácter ingénuo do pombo com o qual, de forma bastante original, se elabora o estereótipo literário do marido enganado e destaca-se também que, ao reconhecer um filho que obviamente não é seu, o pássaro pretende ignorar a falsidade da sua esposa para salvar a aparência de uma família forte e feliz.

O caso do nascimento do filho ilegítimo do Papagaio é apenas o resultado de uma das suas numerosas aventuras e histórias de amor, pois seduz as suas alunas da catequese, escondendo-se detrás de um eloquente discurso religioso e moralista. Secretamente apaixonado pela Andorinha, embriaga-se na noite do seu casamento e diverte a assistência com brincadeiras e piadas de mau gosto e, certamente, de teor

erótico. Esta é uma evidente crítica, não apenas a algumas práticas de uma parte do clero católico, como o é muito mais da hipocrisia e mentira presentes na sociedade.

Na situação do Galo Don Juan, de Rhode Island, que é maometano e tem um harém de galinhas, parece não haver lugar para o amor no sentido em que se entende a palavra nas culturas monógamas. Ainda que a Galinha Carijó seja a sua preferida, trata-se mais da satisfação da pulsão sexual do Galo e da sua forma de ostentar o poder viril, conquistando frangas cada vez mais novas. Nenhum dos habitantes do parque considera a sua poligamia estranha, nem reprovável, seja pela espécie para a qual é natural ter mais do que uma fêmea ao seu lado, ou pela clara menção da sua pertença à religião maometana.

A maioria dos casos de amor analisados até aqui, curiosamente, tem pássaros como protagonistas, o que ainda mais enfatiza o problema de a Andorinha Sinhá se ter apaixonado por um gato. Os relacionamentos amorosos que foram apresentados, ainda que decorram entre representantes da mesma espécie, muitas vezes são supérfluos, sem substância, nem sentimentos sinceros, mas não é isso que impedirá os habitantes do parque de julgarem os dois amantes verdadeiramente apaixonados – o Gato Malhado e a Andorinha.

A última paixão que nos pareceu interessante, além da dos protagonistas, é a ilusão que teve a Goiabeira em relação ao Gato, que todos os dias vinha coçar-se contra a sua cortiça. Apaixonada e querendo parecer mais bela, a árvore consultou um cirurgião plástico que lhe retirou todas as irregularidades do corpo. A partir de então, o Gato nem sequer olhava para ela. Gostava de estar na sua presença porque, precisamente, as suas curvas e rugas eram o que o atraía. A lição que este episódio dá ao leitor é sobre a auto-aceitação, sobre o autoconhecimento e a ideia de que se uma pessoa não gosta de si mesma tal como é, os outros não lhe darão nem respeito nem amor.

Como já foi referido, o assunto central desta obra é o amor contrariado e impossível entre dois animais completamente diferentes: um Gato e uma Andorinha, que põe ante os leitores muitas questões, ao

mesmo tempo difíceis e interessantes: a (im)possibilidade de ultrapassar as diferenças, a atitude que tomaram ou deveriam tomar os protagonistas em defesa dos seus sentimentos, a aceitação do *Outro* e de si mesmo, a (im)possibilidade de eliminar os estereótipos e preconceitos. Uma outra pergunta que surge é: mesmo sem todas as dificuldades que se interpunham entre as personagens centrais, se a sua relação teria um futuro feliz a longo prazo? Com as diferenças de ambientes em que vivem e do carácter pessoal (a nosso ver, as mais importantes neste conjunto de obstáculos), será que o Gato e a Andorinha seriam realmente satisfeitos um ao lado do outro?

Embora seja verdade que, durante o seu namoro e, especialmente, nas estações da primavera e do verão, os temas da conversa nunca faltam, que o Gato e a Andorinha fazem tudo para se conhecerem e aceitarem, é legítimo pensar-se que depois da primeira fase da paixão e do encanto, as suas diferenças (naturais ou adquiridas) seriam muito mais visíveis e que começariam a incomodar as duas partes do casal. Os seus medos de não serem aceites pelos animais do parque seriam cada vez mais acentuados e talvez se confirmasse a lei natural segundo a qual os gatos e as andorinhas são inimigos. O que nos faz pensar desta forma são os ciúmes que o Gato demonstra quando a sua amada frequenta as aulas da catequese com o Papagaio, ou quando o Rouxinol se aproxima dela.

Pela reação da Velha Coruja ao “mal de amores” do protagonista, vê-se que o seu amor, mesmo sem todas estas dificuldades, seria de curta duração. Mesmo acreditando nos sentimentos da jovem pelo Gato, a Coruja é racional e recorda a existência da “lei das andorinhas”, uma regra natural que existe “desde que o mundo é mundo”, pela qual às andorinhas é proibido casarem com gatos. Como é óbvio, a ave sábia refere-se ao facto de os gatos usarem os pássaros na sua cadeia alimentar. No “Parêntesis das murmurações”, a preocupação da Cadela⁹ é também justificada pelo mesmo argumento. Uma vez que nunca houve casos de tal relacionamento na natureza, esta personagem

⁹ Jorge Amado, 1976, p. 44.

defende o seu ponto de vista com o comentário que “o Gato é ruim, só quer almoçar a pobre Andorinha”. Além de perigoso, que talvez seja o único obstáculo justificável, este relacionamento seria “imoral e feio”¹⁰.

Ninguém do parque fundamenta a perspectiva da “imoralidade” deste amor, muito menos da sua “fealdade”, com razões fortes e contundentes, a não ser qualificando o Gato de “ruim”, “criminoso” e de outros adjetivos pouco decentes. O argumento mais frequente que todos usam é a frase “onde já se viu?”, repetida seis ou sete vezes, apenas na parte dedicada à bisbilhotice dos animais. Neste momento cabe discutir um pouco o conformismo e a mentalidade fechada do meio pequeno, que não é nem capaz, nem está preparado para aceitar nada que saia um pouco da ordem estabelecida e da convenção, da realidade limitativa e abundante em preconceitos. De acordo com Aline Maciel¹¹:

Embora coloque em evidência o romance melancólico de dois seres de habitats antagônicos, naturalmente diferentes e, até mesmo, inimigos, o texto toca também no problema do preconceito, da intolerância e da hipocrisia. Amado remete-nos para o tempo em que os animais falavam e, alegoricamente conta, na verdade, uma história de gente, deslocando a hierarquia dos lugares instituídos, revisando valores. Através das personagens são feitas críticas não só ao comportamento dos homens, mas também às suas instituições, como a Igreja e a Academia. Assim, rompe com a função moralizadora da fábula num desvelamento crítico do jogo social e suas hipocrisias.

Os preconceitos sobre o Gato, com base no seu temperamento mal-humorado, nos seus hábitos solitários, na forma como trata os habitantes do parque, não diminuem nem sequer quando os salva da Cobra-

¹⁰ Jorge Amado, 1976, p. 45.

¹¹ Aline Maciel, “*O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá – Uma História de Amor*”. A crítica social de Jorge Amado em uma obra Infanto-juvenil” in <http://coralx.ufsm.br>. O site foi consultado pela última vez no dia 25 de agosto de 2012.

-cascavel. Em vez de reconhecerem o seu ato heroico, todas as personagens, com a exceção da Andorinha, começam a inventar informação sobre ele para o denegrirem ainda mais e manterem a sua opinião negativa. Enquanto para uns a expulsão da cobra é um “exibicionismo primário”, para outros é o resultado da sua suposta doença incurável, ou ainda uma forma falaciosa de se aproximarem dele com a intenção de afastar os seus inimigos. Nestas passagens nota-se a ideia que é difícil eliminar os preconceitos, até depois de provas contundentes e que a sociedade (sobretudo as comunidades pequenas, em que todos se conhecem e todos se ocupam da vida e dos problemas dos outros) necessita de grandes e radicais mudanças. Para tal acontecer é imprescindível uma reforma a todos os níveis: político, cultural, educacional, social.

Em muitas resenhas e resumos deste livro que temos lido, apregoa-se a aceitação da diferença a favor do amor e condena-se fortemente a intolerância e o preconceito em relação ao *Outro*. Não se pode porém esquecer que, entre a utopia e a realidade, muitas vezes se impõem razões e fatores pelos quais nem sempre resulta fácil respeitarem-se os valores defendidos e que, em muitas situações, é gratuito verbalizar uma ideia e complexo e duro realizá-la. No caso do Gato e da Andorinha tudo parece estar em ordem entre eles, embora os protagonistas desta história por vezes se esqueçam de que as aves dormem em ninhos e não em pedaços de veludo. Neste namoro, para além das murmurações e preconceitos há, de fato, causas reais que os separam. Mais do que as físicas e concretas que já evidenciámos, uma das razões que põe termo a este amor são os seus próprios medos e a consciência das suas limitações naturais.

Como um exemplo flagrante da não-aceitação da diferença por parte dos habitantes do parque, cita-se mais uma parte do “Parêntesis das Murmurações”: “pombo com pomba, pato com pata, pássaro com pássaro, cão com cadela e gato com gata”¹². Ainda que se especifiquem pares de machos e fêmeas da mesma espécie, na parte da citação “pás-

¹² Jorge Amado, 1976, p. 44.

saro com pássaro”, já não se mencionam as espécies, mas sim as famílias de animais. Isto significa que há aqui uma determinada duplicidade na possibilidade de interpretar a diferença. Quando a andorinha Sinhá é obrigada a casar-se com o Rouxinol, este casamento é bem visto, mesmo que os noivos não pertençam exatamente à mesma espécie, mas ao mesmo subgrupo de animais. Enquanto o Pai Andorinha tem vários argumentos a favor do seu futuro genro (é belo, gentil, jovem, canta bem e é da “raça volátil”), a Mãe Andorinha apenas se preocupa com casá-la para não ter que tolerar o “mau comportamento” da filha. As razões pelas quais o Pai aceita o Rouxinol são também de ordem superficial (o seu aspeto físico, a idade, a educação, a forma em que exerce a sua profissão de cantor e a origem étnica e racial), sem se importar minimamente com a existência de sentimentos e a felicidade da filha.

Partindo de lugares comuns e estereótipos literários, Jorge Amado usa-os precisamente para os desmanchar na sua história: o relacionamento começa na estação da primavera, quando a natureza se desenvolve, as flores lançam os seus cheiros mais agradáveis e quando tudo parece propício para o amor. Um pouco mais adiante, o autor dirá que o amor pode acontecer também em pleno rigor do inverno, dependendo daquilo que vai em cada coração. A ideia de conhecer melhor o Gato, o inimigo temido, para a Andorinha começa como uma brincadeira de adolescente, quando se escondia e lhe atirava gravetos para cima do dorso, o que é um outro preconceito muito comum, que os amores dos adolescentes não são sérios e não podem ser profundos. Para desmentir esta imagem estereotipada, Amado refere que a Andorinha deixou de praticar esse seu jogo quando se deu conta que poderia magoar os sentimentos do Gato.

O terceiro lugar-comum nas histórias de amor é que, às vezes, o aspeto físico ou o caráter do ser amado não é agradável após o primeiro contacto. Partindo da imagem que a protagonista tinha deste animal no parque (“feio”, “feíssimo”, “tolo” ou “convencido”), o autor afirma que, precisamente, estas eram as razões pelas quais ela decidiu falar

com ele, conhecê-lo melhor e certificar-se de que ele tinha coração e que não era tão mau como o descreviam todos.

O último estereótipo deste romance é que o amor transforma as pessoas e torna-as melhores e mais generosas, o que aconteceu com o Gato. Estando apaixonado não agredia ninguém, mostrou que era capaz de sentimentos e ações nobres, até era mais sociável. O seu amor, porém, parece invisível para prevenir ou impedir o casamento do Rouxinol com a sua amada, ou pelo menos para se declarar e pedir a sua mão aos seus pais.

Apesar de conhecer a velha lei sobre a inimizade entre os gatos e as andorinhas, o que lhe interessa inicialmente é saber se eles os dois eram ou não inimigos. Embora pareça que este amor é daqueles que se oporiam a qualquer dificuldade, o Gato está plenamente consciente das suas diferenças, quando pede indiretamente a sua amada em casamento. A parte fulcral nesta declaração de amor é a frase condicional que indica impossibilidade: “se eu não fosse um gato”¹³. A esta pergunta, a andorinha Sinhá não responde com outra condicional, que poderia ser “se eu não fosse uma andorinha, casava-me contigo”. Nem sequer é corajosa de dizer abertamente aos seus pais que ama o Gato. Nenhum dos dois se levanta em defesa do seu amor e deixam que os seus próprios medos e cobardias os separem muito mais do que a opinião da sociedade, os seus preconceitos e intolerância ou as leis da natureza e as suas diferenças.

Conforme o tempo passa e a relação entre os dois se torna cada vez mais impossível, a história torna-se mais séria e triste, os protagonistas mais distantes um do outro, até o seu infeliz destino ser selado com uma pétala de rosa, que parece uma ferida a sangrar e uma lágrima, que condena para sempre este amor ao fracasso. Este poderia ser o último dos lugares comuns das histórias amorosas que Jorge Amado usa para subverter os lugares comuns e preconceitos sobre o destino

¹³ Jorge Amado, 1976, p. 42.

predeterminado de cada um, sobre a força das leis e circunstâncias externas que prejudicam a beleza e a força do verdadeiro amor.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho foram abordados o amor, nas suas diversas formas, e o preconceito, que não é apenas amoroso, também é social, educacional, racial, cultural, geracional, baseado nas aparências e a diferença e as múltiplas possibilidades de encarar e entender este termo. Quer seja dirigido aos mais jovens ou aos adultos, este breve romance obriga o leitor a pensar sobre a (im)possibilidade de mudar o mundo, sobre a (não) aceitação da diferença e do *Outro*, sobre as leis e regras naturais ou estabelecidas pela sociedade e oferece sempre uma leitura nova e original da história de amor entre o Gato Malhado e a Andorinha Sinhá.

***O menino grapiúna:* universo da infância, imaginação e memória, formação e identidade**

Ana Paula Bernardo¹

A memória é um espelho velho, com falhas no estanho e folhas paradas [...] A memória é também uma estátua de argila. O vento passa e leva-lhe, pouco a pouco, partículas, grãos, cristais. [...] Em cada minuto, o que era deixou de ser, e da estátua não restaria mais do que um vulto informe, uma pasta primária, se também em cada minuto não fôssemos restaurando, de memória, a memória.

José Saramago²

1. Criação e memória

No âmbito da comemoração do centenário do nascimento de Jorge Amado que, pela palavra escrita, levou o Brasil aos lugares mais recônditos do planeta “a todas as latitudes e longitudes [...] numa babel de

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

² José Saramago, *Cadernos de Lanzarote, Diário I*, Lisboa, Ed. Caminho, 1994, p. 32.

traduções grafadas nos vários alfabetos [...] e em ideogramas caprichosos que, ainda assim, conseguem transmitir a humana universalidade da sua amada e regional Bahia”³, parece-nos relevante esta reflexão sobre a sua vida, o legado da sua obra, a sua importância para os países onde se fala a Língua Portuguesa sobre o que se considera ser a sua fortuna crítica e o seu público-leitor.

Como proposta para este *Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: O Escritor, Portugal e o Neorrealismo* trazemos uma leitura de *O menino grapiúna*, um relato de memórias situado na infância do autor, datado de 1980 e publicado no Brasil em 1981, numa edição especial da Editora Record, ilustrada por Floriano Teixeira, com o objetivo de assinalar com este “Jorge menino, os cinquenta anos de vida impressa de um fenómeno literário e comercial”⁴.

Esta primeira edição teve uma tiragem de apenas onze mil exemplares, numerada, e celebrava, também, o centenário da cidade de Ilhéus. A partir de 1982, quando o escritor comemorou 70 anos de vida, a obra ganhou uma dimensão editorial mais alargada e dessa época fica o registo da sua chegada a Portugal através das Publicações Europa-América.

A necessidade da escrita pode ser entendida, entre outros aspetos, como uma forma de banir do esquecimento muito do que é gerado pelo espírito humano. Esse esforço para perpetuar a memória através de processos de reconstituição, naturalmente fragmentada, de um passado que se vai reconstruindo e recriando, fá-lo adquirir uma nova vida. A palavra literária ganha, deste modo, dimensão, pelo testemunho através do qual são desvendados os caminhos percorridos, objeto de um processo de seleção natural trilhado por quem produz o ato criativo. É nessa forma de apreensão singular do real, ou “ilusória do objeto capta-

³ Jorge Amado, *O menino grapiúna*, nota introdutória a uma edição especial de Natal fora do comércio, especialmente preparada para a MPM Propaganda S.A e MPM – Casabranca Propaganda, S. Paulo, Editora Record, s.d., p. 5.

⁴ Jorge Amado, s.d., p. 5.

do pela sensibilidade”⁵, que a literatura pode ser encarada como fenômeno que impressiona os nossos sentidos e a nossa consciência.

Partindo deste pressuposto, o espaço físico e existencial interfere nos valores veiculados pelos textos porque através do discurso se transforma a realidade em real ficcionado. O texto nasce assim desse diálogo “desta inquietação, para se traduzir numa diversidade de modelos de mundo onde a palavra se faz reflexão, por vezes denúncia, sempre testemunho”⁶.

Jorge Amado, reconhecido como exímio contador de histórias, até pela cadência da sua voz, revela ser sua pretensão, enquanto escritor, descrever de forma linear e pouco complexa, do ponto de vista simbólico ou metafórico, a realidade circundante consentindo, assim, ao leitor identificar lugares, tempos e atores. Essa declaração de intenções, podemos encontrá-la, por exemplo, em *Navegação de cabotagem*:

Não nasci para famoso nem para ilustre, não me meço com tais medidas, nunca me senti escritor importante, grande homem: apenas escritor e homem. Menino grapiúna, cidadão da cidade pobre da Bahia, onde quer que esteja não passo de simples brasileiro andando na rua, vivendo. Nasci empelcado, a vida foi pródiga comigo, deu-me mais do que pedi e mereci. Não quero erguer um monumento nem posar para a História cavalcando a glória. [...] Quero apenas contar algumas coisas, umas divertidas, outras melancólicas, iguais à vida.⁷

Ou ainda em *A nação grapiúna*:

Para evitar qualquer malentendido quero de logo afirmar que só me considero importante na criação dessa ficção grapiúna até

⁵ Vide entrada do vocábulo “fenómeno” in Antônio Houaiss, et al., *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, t. III, Lisboa, Círculo dos Leitores, 2003, p. 1720.

⁶ Ana Maria Fonseca, *Projetos de encostar mundos*, Lisboa, Difel, 2002, p. 203.

⁷ Jorge Amado, *Navegação de cabotagem*, Lisboa, Europa-América, 1992, p. 14.

onde é importante quem coloca a primeira pedra, o primeiro a abrir uma picada que outros transformariam em estrada ampla.⁸

Uma observação atenta de *O menino grapiúna* permite-nos perceber a intenção que presidiu à sua elaboração, atendendo ao momento da sua produção escrita, ou seja, a memória como definidora de perfil psicológico, ato reflexivo e existencial, relato daquilo que o autor-personagem, neste caso específico menino, presenciou na decorrência do que foi o “ciclo do cacau” na região, a apropriação da terra, o cultivo, as condições de vida das suas gentes e as inerentes assimetrias. O universo destas memórias remete para os primeiros livros do autor, *Cacau* (1933) ou *Terras do sem fim* (1943) e desdobra-se noutras obras escritas posteriormente como, por exemplo, *Tocaia Grande* (1984).

Começaremos pelo título, marca distintiva do objeto livro, figura emblemática que o individualiza, primeiro embate com o leitor, que logo condiciona e situa o horizonte de expectativa da instância de leitura. A cada obra lida, o leitor reage de formas diferentes, abrindo-se a renovadas zonas de impacto. Este, por sua vez, vai estendendo e projetando em leituras outras, processo veiculado pela permanente interrogação sobre a forma como se constrói o universo da literatura.

O lexema “menino” remete, no imediato, para o universo da infância. A presença do menino na literatura é recorrente. Este é um terreno em que se criam teias entre a criança que preenche o espaço artístico e o complexo mundo infantil, geralmente fascinante e sedutor, porque associa o lúdico ao imaginário, numa incessante busca de “cavar sentidos mais duradouros e vitais do que se lê e para quem lê”⁹.

O segundo termo, “grapiúna”, “segundo Nascentes, palavra expressiva onde talvez entre o tupi *una*, «preto»”, é utilizado pelos sertanejos baianos para se referirem aos habitantes do litoral¹⁰, e fornece informa-

⁸ Adonias Filho e Jorge Amado, *A nação grapiúna*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 34.

⁹ Vânia M. Resende, *O menino na literatura brasileira*, col. Debates, São Paulo, Editora Perspectiva, 1988, p. 15.

¹⁰ Vide a entrada do vocábulo “grapiúna” in Antônio Houaiss et al., *Dicionário*

ções sobre a vida e a obra do escritor que nasceu na fazenda Auricídia, distrito de Ferradas, município de Itabuna e se mudou para Ilhéus ainda criança de tenra idade. Cresceu no litoral da Bahia, durante o auge da época desse “pegajoso mel”¹¹, num meio povoado por coronéis, jagunços, trabalhadores rurais, capoeiristas, aventureiros, jogadores e prostitutas. A escrita de Jorge Amado revela-se, em muito, devedora destas suas primeiras experiências vividas na “nação grapiúna”¹² que floresceu na zona no início do século XX.

No livro *O menino grapiúna*, o autor veste a pele de personagem daquilo que são as suas memórias de uma época, de uma fase da sua vida, contando episódios, revelando sentidos e sensações a partir de factos supostamente ocorridos, através de um processo de reconstituição desse tempo longínquo, mas persistentemente revelado, a par e passo, no percurso da sua obra.

O relato dos primeiros acontecimentos marcantes “no distante ano de 1913”¹³ (teria cerca de dez meses) surge na sequência de ter sido, também ele, recetor de histórias que ouviu contar a Dona Eulália um sem número de vezes, o que terá permitido a sua fixação e a aceitação dessas ocorrências como realidade vivenciada: “De tanto ouvir minha mãe contar, a cena se tornou viva e real como se eu houvesse guardado memória do acontecido”¹⁴.

Quando a questão se coloca em termos de realidade ou ficção na produção escrita levantam-se então interrogações ligadas à problemática dos géneros e da função da própria arte literária. Dando ao livro um cunho autobiográfico, Jorge Amado traz para o presente da enunciação um passado, a sua própria experiência enquanto criança, vista sob esse olhar, num meio adverso e hostil, sem espaço para um de-

Houaiss da Língua Portuguesa, t. IV, Lisboa, Círculo dos Leitores, 2003, p. 1918.

¹¹ Adonias Filho e Jorge Amado, 1965, p. 33.

¹² Nesta referência à integração espacial, socorremo-nos do título *A nação grapiúna*, de Adonias Filho e Jorge Amado, dois discursos destes dois cidadãos da Bahia, que assinalam a posse de Adonias Filho na Academia Brasileira de Letras.

¹³ Jorge Amado, s.d., p. 14.

¹⁴ Jorge Amado, s.d., p. 11.

envolvimento natural e saudável onde o menino se fez homem. Essa perspectiva permite-lhe realçar o desfasamento entre o tempo decorrido e o seu crescimento enquanto ser humano, dar particular relevo aos afetos e anunciar aqueles que considera serem os temas mais marcantes da sua obra: o amor e a morte.

O “eu” da enunciação assume, ainda, neste ou noutros textos de caráter autobiográfico, que a passagem do tempo dificulta a reconstituição fidedigna dos momentos, acontecimentos e experiências vivenciados:

Memória verdadeira e completa guardo de outra cena, essa não mais de ouvir dizer e sim tê-la vivido em meio à noite cálida e assustadora de Tararanga. Menino de quantos anos? Cinco, talvez um pouco mais, não sei; é difícil estabelecer as medidas do tempo da primeira infância. Muito pequeno ainda, com certeza.¹⁵

De logo quero avisar que não assumo qualquer responsabilidade pela precisão das datas, sempre fui ruim para as datas, elas me perseguem desde os tempos de colégio interno. [...] Se alguém desejar as lembranças da infância do autor deve recorrer a um texto datado de 1980, publicado sob o título *O menino grapiúna* – as ilustrações de Floriano Teixeira compensam o preço do volume.¹⁶

Um outro problema prende-se com a designação identitária do nome (autor-narrador-personagem). A relação que o leitor constrói com esta figura caleidoscópica surge como uma espécie de pacto baseada num valor de “autenticidade” a que se refere Philippe Lejeune. Não se trata, pois, de saber se o que o texto diz é verdade, mas se a identidade se mantém:

On réalise alors le rapport désigné par [...] un rapport des rapports; il signifie que le narrateur est au personnage (passé ou

¹⁵ Jorge Amado, s.d., p. 41.

¹⁶ Jorge Amado, 1992, p. 14.

*actuel) ce que l'auteur est au modèle; – on voit que ceci implique que le terme ultime de vérité [...] ne peut plus l'être en soi du passé [...], mais l'être pour soi dans le présent de l'énonciation. Que dans sa relation à l'histoire (lointaine ou quasi contemporaine) du personnage, le narrateur se trompe, mente, oublie ou déforme, – et erreur, mensonge, oubli ou déformation prendront simplement, si on les discerne valeurs d'aspects, parmi d'autres, d'une énonciation qui, elle, reste authentique.*¹⁷

Esse valor de verdade é, várias vezes, ao longo da narrativa, questionado pela voz do sujeito enunciadador que reitera uma posição oscilante entre o que aconteceu ou o que supõe ter presenciado. “Existirá mesmo alguma lembrança guardada na retina do infante – as águas crescendo, entrando pela terra, cobrindo o capim, arrastando animais, restaurando o mistério violado na mata – ou tudo resulta de relatos ouvidos?”¹⁸.

Em sucessivos movimentos de aproximação ou de afastamento se faz a transferência do sujeito da enunciação da primeira para a terceira pessoa do singular, para depois voltar à primeira e vice-versa, um saltitar constante do “eu” para o “menino”, numa espécie de jogo de cabra-cega com o leitor, através do qual vão sendo desvendados os sentidos e os mistérios do texto.

Deste modo, de reconstituição em reconstituição, quer do ponto de vista da recuperação memorialística quer da alternância da instância enunciativa, se vai desenrolando a intriga, vão sendo feitas revelações das primeiras vivências do sujeito num tempo e num lugar. As referências denunciam a intensidade dos crepúsculos nos cacauais, os negócios de armas e vidas humanas, os primeiros encantamentos de amor, as tricas políticas, as febres, a praia do Pontal “de infinita beleza [onde] o menino cavalga em cachos de cocos verdes, eleva-se nos ares, sobrevoa o porto e os navios, vive entre a realidade e a imaginação”¹⁹.

¹⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 39.

¹⁸ Jorge Amado, s.d., p. 17.

¹⁹ Jorge Amado, s.d., p. 29.

Perdem-se os nomes de alguns dos atores, mas recuperam-se as imagens de cavalgadas, reais ou imaginárias, rebuscadas nesse universo longínquo.

A geração de romancistas que escreve no Brasil, na década de 30, época de que datam os primeiros textos de Jorge Amado, centra-se no regional, preocupando-se, em grande medida, com a região do Nordeste. Esta é encarada e descrita pelo lado das suas múltiplas riquezas e fragilidades refletidas nos níveis económico, social, cultural e político. A observação dos espaços incide na geografia e no clima, a reflexão tem por base as deficientes e desiguais condições humanas desse universo de coronéis e jagunços.

Como apontámos, Jorge Amado não foi, neste capítulo, exceção. Neste caso específico, e apesar desta obra ter sido escrita cinquenta anos após as vivências a que se reporta, a escolha da memória do autor vasculha no fundo das gavetas da imaginação, onde se misturam, em novelo emaranhado, realidade e ficção. Com esse rico acervo, Amado oferece ao leitor um mundo interior e exterior através de *apports* diferenciados: divertidos, hilariantes, jocosos, grotestos, sinistros e dramáticos.

2. Narrativas em diálogo

A literatura no Brasil e em Portugal, a partir da década de 30, teve motivações semelhantes no resgate dos valores do realismo e do naturalismo do século XIX, com influência modernista, marxista ou até freudiana. Estas apetências explicam-se, em parte, pela existência, nos dois países, de regimes ditatoriais prolongados, no caso do Brasil, o Estado Novo de Getúlio Vargas e, em Portugal, o de Salazar.

Muitos destes autores vão recuperar esse universo de uma infância endurecida em tempos de repressão e subsistência dificultada, só amenizada pela evasão dos sonhos. Permitimo-nos citar apenas algumas dessas figuras que escreveram obras em torno desta temática (algumas delas objeto de estudo nos ensinos básico e secundário em Portugal),

pondo-as aqui em diálogo com a escrita de Jorge Amado e, em particular, com *O menino grapiúna*.

Encetaremos essa citação respeitando a ordem cronológica de publicação das obras que selecionámos para o efeito. Começamos por referir *As aventuras de João Sem Medo, panfleto mágico em forma de romance*, de José Gomes Ferreira (1900-1985), romance de efabulação e engenho narrativo, escrito em 1933, em folhetins para uma gazeta juvenil, posteriormente coligido e refundido (1963).

Segundo o autor, a ideia era “tornar mágicos os objetos vulgares da vida diária e dar contorno às minhas verdades mais profundas numa linguagem de ação poética [...] dirigida a crianças imaginárias (que todos trazemos escondidas na nossa soberba gravidade de adultos)”²⁰. Desta forma, José Gomes Ferreira inscreve a obra num discurso de autoconhecimento do “eu”, um mergulho de aprofundamento nas águas mais silenciadas do ser.

O livro conta a história de João Sem Medo, “um fala-barato de imprecações e graçolas populares, desprezador dos tiranetes e dos poderosos e, sobretudo, cheio de alegria de existir, de respirar, de acreditar nos bons sentimentos e de inventar monstros para os destruir e vencer”²¹, desde que este salta o muro de “Chora-Que-Logo-Bebes”. A intriga revela o seu caminho em busca da felicidade para não ter de se sujeitar a que lhe cortassem a cabeça para não pensar. Por esta via, José obriga João “a marinhar o muro proibido [...] (principalmente para a criança que brincava dentro de mim com a morte e o amor)”²².

O percurso de *O menino grapiúna* foi inverso, os muros foram os do colégio dos jesuítas para onde foi obrigado a ir “arrancado da liberdade das ruas e do campo [um] encarceramento [que tinha como objetivo] domá-lo [...] obrigá-lo a pensar pela cabeça dos outros [e donde sentiu necessidade de fugir, dois anos mais tarde, não sem antes], pela mão

²⁰ José Gomes Ferreira, *As Aventuras de João Sem Medo, panfleto mágico em forma de romance*, 13.^a edição, Lisboa, Moraes Editores, 1984, numa referência à nota final da 2.^a edição, de 1974, pp. 163-164.

²¹ José Gomes Ferreira, 1984, p. 165.

²² José Gomes Ferreira, 1984, p. 165.

herética do padre Cabral [ter tido acesso aos livros, seus] caminhos de libertação”²³.

Esteiros, de 1941, de Soeiro Pereira Gomes (1909-1949), é outra das obras sobre a qual gostaríamos de deixar uma nota. Escrita num estilo realista, põe a nu as condições de precariedade social de um grupo de meninos do Ribatejo com uma infância e adolescência plenas de vicissitudes, trabalho árduo e uma educação sem escola. Aqui se denuncia uma sociedade que não se preocupa com o seu povo e na qual os rapazes se defendem como podem, utilizando as armas da astúcia, conscientes de que a vida, como o Tejo, o rio da sua meninice, na margem do qual brincam e sobrevivem, corre sempre no mesmo sentido, em direção ao mar. Conscientes mas impotentes lutam contra o destino e a fome.

Não terá sido esta também a estratégia escolhida por Pedro Bala, o Professor e tantos outros tendo por quartel-general um trapiche, percorrendo as ruas da Bahia na procura de meios de sobrevivência²⁴?

Em França, Jorge Amado alude, deste modo, à obra do português Soeiro Pereira Gomes, “*le roman «Esteiros» se rapporte à la meilleure tradition du réalisme portugais et brésilien. Je crois même que c’est un des livres portugais les plus importants des dernières années, à la auteur des romans de Ferreira de Castro et de Alves Redol*”²⁵.

Tal como Jorge Amado, Soeiro Pereira Gomes repesca modos de falar, costumes e gestos típicos da região, assim reavivados e imortalizados. A primeira edição de *Esteiros* foi ilustrada por Álvaro Cunhal e dedicada “aos filhos dos homens que nunca foram meninos” e o livro conta a história e as aventuras de um grupo de crianças que deixa a escola para trabalhar numa fábrica de tijolos.

²³ Jorge Amado, s.d., pp. 101-103.

²⁴ Jorge Amado, *Os Capitães da areia*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1995.

²⁵ Documento apresentado na exposição “Jorge Amado e o Neorrealismo Português”, no âmbito da comemoração do centenário do nascimento deste escritor baiano, no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, numa secção intitulada “espaços privados, documentos inéditos”.

Numa referência à escola²⁶, parece-nos oportuno referir José Rodrigues Miguéis (1901-1981), cuja escrita parece funcionar como charneira entre um realismo esbrugado e o neorrealismo. Em *A Escola do Paraíso*, de 1960, Miguéis recria um particular universo infantil, possibilitando ao leitor o acompanhamento da deambulação do pequeno Gabriel pelas ruas e vielas de Lisboa. Numa linguagem simples e direta, são revelados atalhos e percalços de vida e de desenvolvimento de uma identidade, testemunhos de um período histórico (entre o fim da Monarquia e o advento da República), onde a vida da personagem se entrelaça com histórias sobre as outras personagens. Do mesmo modo, “o menino grapiúna” presencia o período do “ciclo do cacau” e do florescimento das cidades na região da Bahia.

Em *A Escola do Paraíso*, o fio condutor da narrativa, agregando descontinuidades e frisos cronológicos aliados ao magistral realismo com que apreende e focaliza a pequena burguesia alfacinha da época, permite considerar este autor um precursor do movimento neorrealista. Em José Rodrigues Miguéis “o problema mais vivo e intrigante nas suas ficções e memórias é o da integridade e o da responsabilização pessoal; o rasto mais duradouro [...] diz respeito às peculiaridades da vida social na Lisboa da sua infância”²⁷.

Não poderíamos deixar de mencionar também Alves Redol (1911-1969), cujo centenário de nascimento se comemorou no passado ano de 2011, com *Constantino, guardador de vacas e de sonhos*, de 1962. Sublinhamos, neste texto, a estratégia da simplificação da linguagem para dar voz ao povo e a incorporação do falar das personagens de acordo com o ambiente que lhes serve de moldura.

²⁶ A propósito de escola e do facto de *Memorial do convento* ser obra de leitura obrigatória no ensino secundário em Portugal, José Saramago, numa das suas últimas entrevistas, sublinhou a qualidade de *A Escola do Paraíso*, de José Rodrigues Miguéis, considerando que este livro deveria ser objeto de estudo no ensino secundário.

²⁷ António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1985, p. 1076.

Constantino, um miúdo de 12 anos, como qualquer outro, frequenta a escola mas prefere contar ninhos a estudar os rios e os seus afluentes. O único rio que ocupa a sua imaginação é o Tejo, que o levará ao mar. Guarda vacas como quem guarda os sonhos que só a infância oferece. Nem as más condições de vida, nem as reguadas o impedem de sonhar porque, como diria Gedeão, “o sonho é uma constante da vida”²⁸. Em *O menino grapiúna*, o sonho figura como o direito “maior e mais inalienável [...] o único que nenhum ditador pode reduzir ou exterminar”²⁹.

Alves Redol retrata, neste pequeno livro, “obra de devoção pelas crianças do seu povo”³⁰, esse universo pueril, centrado no meio rural, com as suas brincadeiras, o trepar às árvores, as braçadas no rio, a ida aos ninhos. Neste ambiente, o processo de desenvolvimento e de aprendizagem é, fundamentalmente, baseado num saber de experiências feito e numa perfeita comunhão entre o humano e a natureza. Constantino funciona assim como símbolo, através dele se apela ao leitor para que “leia e mergulhe no que de mais verdadeiro existe no individual-histórico – a infância”³¹.

Alves Redol que, na epígrafe de *Gaibéus*, numa atitude de estreita sintonia com Jorge Amado, pelo menos na fase inicial de um estilo que se pretendia documental, deixa o aviso: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem”³².

²⁸ António Gedeão, “Pedra Filosofal” in *Obra Completa*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2004, pp. 104-105.

²⁹ Jorge Amado, s.d., p. 108.

³⁰ Alves Redol, *Constantino guardador de vacas e de sonhos*, in nota introdutória, Lisboa, col. Livros de Bolso, n.º 100, Publicações Europa-América, 1984, p. 10.

³¹ Alves Redol, 1984, p. 10.

³² Alves Redol, *Gaibéus*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1979, p. 53.

3. Literatura e escola

As obras de Jorge Amado são lidas pelos jovens em Portugal. Algumas delas fazem parte do Plano Nacional de Leitura para os ensinos básico e secundário como *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* ou *Capitães da areia*, com propostas de leitura orientada, ou mesmo *Gabriela, cravo e canela* proposto para leitura autónoma no ensino secundário. Os programas da disciplina de Português destes níveis de ensino contemplam, nos conteúdos programáticos, textos de carácter autobiográfico, com principal incidência nos oitavo e décimo anos de escolaridade.

Pelo seu carácter especulativo este tipo de escrita, marcadamente expressivo, pode ser um impulsionador para a leitura e, consequentemente, para a escrita na adolescência, faixa etária em que se situam os alunos destes níveis de ensino, dado que os textos problematizam experiências, vivências, visões do mundo e de si mesmos, ou que lhes são, de algum modo, próximas e com as quais tendem a identificar-se.

O jogo realidade / ficção que esta tipologia textual encerra permite abrir caminhos para a compreensão do jogo de construção e desconstrução do “eu” potenciado pela literatura, assim entendida como uma forma de acesso ao autoconhecimento e de aliciamento para a escrita. Através de modelos reveladores de que o conceito de autenticidade se inscreve num código capaz de interrogar, problematizar e jogar com o mundo interior, o leitor interage com um registo que, pouco a pouco, se consciencializa do seu valor de construção de veracidade, favorecendo assim um trabalho sobre o próprio conceito de verdade.

Através do recurso ao processo de rememoração o “menino grapiúna” revela a intensidade com que padre Cabral declamava *Os Lusíadas* e lia Garrett ou Herculano, fazendo com que as aulas de Português assumissem uma outra dimensão, transformando-as num laboratório, um lugar de partilha de perceções e perspetivas, tendo por base a leitura dos textos. Esta formulação oferece ao leitor a sua experiência de

aprendizagem não só nas ruas como na escola. No espaço da sala de aula, o lado positivo aparece associado à importância dessa arte “das palavras vivas e atuantes”³³ e aos métodos de ensino menos ortodoxos, porque “a ortodoxia envelhece e apodrece idéias e homens”³⁴, sublinhando, deste modo, o papel e as estratégias do professor na aprendizagem dos alunos.

Pela mão do professor de Português, o menino acedeu aos clássicos, primeiro viajou com Gulliver e com os portugueses, mais tarde seguiu na “garupa” de Charles Dickens e Mark Twain. De acordo com Italo Calvino, “os clássicos constituem uma riqueza para quem os leu e amou, mas [em] nada menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas condições melhores para os apreciar”³⁵.

Partindo dos pressupostos de que “o ensino da literatura se faz fundamentalmente com os textos, e a partir deles [e que este] poderá ser considerado tanto mais eficiente quanto maior for o número de leitores regulares que produzir”³⁶ (pelo menos no que diz respeito aos níveis de ensino aqui em questão), o modo como se aborda a literatura oferece múltiplos caminhos. Do professor exige-se preparação, atitude e espírito inovador. O texto literário pode desempenhar uma função de alicerce na incorporação de valores de cidadania, nomeadamente no que diz respeito à construção identitária através da consciencialização do “Eu” e do respeito pelo “Outro”.

Parece-nos, por isso, fundamental que os alunos desta faixa etária, leitores em construção, desenvolvam competências de interação com uma diversidade de mundividências, elemento facilitador da capacidade de questionamento de si e do mundo. Neste sentido, o espaço lusófono, por se situar numa matriz de que faz parte a identidade portu-

³³ Jorge Amado, s.d., p. 113.

³⁴ Jorge Amado, s.d., p. 103.

³⁵ Italo Calvino, *Porquê ler os Clássicos*, trad. de José Colaço Barreiro, Lisboa, Teorema, 1994, p. 8.

³⁶ Maria Alzira Seixo, “O romance da literatura: comunicação, prática e ficções” in *Ensino da literatura, reflexões e propostas a contracorrente*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pp. 115-121.

guesa, afigura-se-nos relevante na medida em que permite a exploração das potencialidades oferecidas pela aproximação das obras das várias literaturas em língua portuguesa, porque “as literaturas diferenciadas por traços específicos, e com distintas características de composição globalmente respondem ao perfil curricular do Ensino Secundário”³⁷.

Acresce ainda o facto de a Fundação Calouste Gulbenkian ter tido um papel determinante na promoção da leitura pública em Portugal quando, a partir de 1958, apostou numa rede de bibliotecas itinerantes e, mais tarde fixas, fazendo chegar livros às regiões mais isoladas do país. A mesma Fundação teve ainda, até 2002, uma “Comissão de Leitura”³⁸ que procedia à emissão de pareceres sugerindo a aquisição ou não de determinadas obras para fazerem parte do acervo das referidas bibliotecas. Essa comissão considerou *O menino grapiúna* um livro “muito recomendável” e de valor “excelente”³⁹. Segundo o parecer de Adolfo Simões Muller, não sendo um “livro máximo” na carreira do escritor, é considerado, contudo, um “encantador livro de memórias [sublinhada] a qualidade das ilustrações e a apresentação bem cuidada e bela do livro”⁴⁰.

Por tudo isto, para concluir, pensamos poder afirmar que, numa abordagem do texto autobiográfico/memorialístico em contexto escolar, *O menino grapiúna*, de Jorge Amado, permite, nestes níveis de ensino, “desenvolver práticas interpretativas que articulam a atividade de análise e de apreciação com a dimensão social e cultural dos textos [integradora de] elementos referentes a leituras realizadas, mas também

³⁷ Alberto Carvalho (coord.) et al., *Programa de Literaturas de Língua Portuguesa*, 12.º ano, homologado em 2002, www.dgidc.min-edu.pt, p. 3.

³⁸ Vide Norma Ferreira, *Os livros que circulam aqui, não circulam como lá*, Relatório de Pesquisa, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2009, cujo objetivo foi investigar a circulação e receção em Portugal de livros da literatura infantil escritos por autores brasileiros, p. 28.

³⁹ Norma Ferreira, 2009, p. 30.

⁴⁰ Norma Ferreira, 2009, p. 30.

[de] textos pessoais, designadamente os que [com elas] interagem mais fortemente”⁴¹.

Através de uma dinâmica que favoreça um trabalho analítico sobre a função da memória do tempo da infância para a formação da identidade, esta obra afigura-se como uma proposta alargada a várias possibilidades de realização em contexto de sala de aula e, nesse sentido, é uma sugestão de que aqui deixamos registo.

⁴¹ Carlos Reis (coord.) *et al.*, *Programa de Português*, Ensino Básico, homologado em 2009, em vigor no ano letivo de 2011-2012, www.dgidec.min-edu.pt, pp. 146-148.

O coronelismo no romance de Jorge Amado e José Lins do Rêgo

André Heráclio do Rêgo¹

Nos anos trinta do século XX e décadas seguintes o regionalismo do século XIX foi revigorado e adaptado aos novos tempos, tendo aparecido o que se convencionou chamar “romance do Nordeste”, representado sobretudo por cinco autores: José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, e tendo por tema central a decadência da sociedade patriarcal e a sua substituição pela sociedade urbana e industrial, através de uma série de imagens – o cangaceiro, o beato, o jagunço, o coronel, etc. – que se tornaram clássicas. Nesse contexto, o coronel tornou-se uma figura traspassada pelas contradições e ambiguidades, capaz de ser ao mesmo tempo o coronel da decadência e o coronel modernizador; o coronel que pratica a violência e o pacificador; o coronel benfazejo e o cruel; o amante afeituoso e o marido forte e dominador; o pai que faz tudo para construir o futuro dos filhos mas que é o dono da vida deles; o político astucioso e, ao mesmo tempo, estúpido, incapaz de compreender as mudanças que se operavam na organização da sociedade e do poder; o patrão paternal e o explorador. É uma imagem que fascina por sua força de homem

¹ CRILUS-NANTERRE.

dominador por excelência, de possuidor de um poder sem restrições, que lhe confere uma autoridade sem limites. É assim que, nos anos 30, se formou a imagem do coronel como a conhecemos hoje, sobretudo a partir das obras de Jorge Amado e de José Lins do Rêgo.

Jorge Amado e os coronéis do cacau

Os coronéis desempenham papel preponderante na obra de Jorge Amado. Não são personagens secundários, compõem, ao contrário, o núcleo fundamental das narrativas. É pela perspectiva dos coronéis que o quadro do universo cacaueiro é elaborado pelo autor. São eles que compõem o primeiro plano da obra, na medida em que conduzem todos os outros personagens². Estão presentes sobretudo nos romances *Terras do sem fim* e *Ilhéus*, que são a mesma história, e *Gabriela, cravo e canela*.

Em *Terras do sem fim*, o tema abordado é o da luta pela posse das terras do litoral sul da Bahia para instalar fazendas de cacau. A narrativa é construída em torno do conflito entre o coronel Horácio da Silveira e a família Badaró, que lutam pela posse da mata do Sequeiro Grande, com o objetivo de estender ainda mais os limites de suas terras³. Do ponto de vista temático, e ao contrário de quase todas as obras da época, *Terras do sem fim* não menciona uma formação socioeconômica decadente. Ao inverso, a história das terras do cacau é a de uma região que se integra de forma abrupta ao circuito capitalista internacional, o que leva a uma rápida e violenta modernização do sistema produtivo regional. E é no contexto desse processo que se opera a substituição de uma produção artesanal de açúcar, de tabaco, de aguardente, etc., por uma agricultura extensiva de exportação, o que impõe aos co-

² Cléria Maria Monteiro da Silva, “O coronelismo na obra de Jorge Amado – *Terras do sem fim* e *Cacau*”, *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 34, n.º 4 (118), 1999, p. 60.

³ Cléria Maria Monteiro da Silva, 1999, p. 60.

ronéis a necessidade de ocupar as terras disponíveis e de aumentar o tamanho de suas propriedades para poder continuar a manter o poder⁴.

Em *Terras do sem fim*, duas imagens de coronéis são postas em destaque: a do chefe de parentela e a do coronel *self-mademan*, que se enriqueceu por seus próprios meios. A primeira se consubstancia em Sinhô Badaró, coronel que ao largo do tempo conquistou terras e acumulou riquezas, estruturando seu poder graças às gerações do núcleo familiar.

Todos os atos de Sinhô Badaró objetivam a construção da fortuna e do prestígio da sua família. É por isso que sua herdeira, Don'Ana, não é apresentada como uma mulher como as outras: ela difere de outros personagens femininos pois seu modo de ver o mundo é o de um coronel. Além de herdar as terras e o poder, ela daria continuidade à saga da família.

O coronel Horácio da Silveira, de seu lado, é de origem humilde, não possui tradição familiar. Mesmo sua esposa, Ester, não corresponde aos modelos tradicionais de esposa de coronel. Não se trata de um personagem que legitima, com nuances de sensibilidade e de submissão, as desordens e a violência de seu marido na luta pela riqueza e pelo poder⁵.

O que esses dois coronéis têm em comum, no entanto, é a dimensão heróica, quase mítica, que o autor lhes atribuiu. Outras características comuns aos dois coronéis são a valentia e a assistência e fidelidade aos amigos. Os cabras de Sinhô Badaró estavam livres de toda e qualquer perseguição das forças da justiça. Ele era bem consciente de suas responsabilidades para com sua família e seus amigos, e era capaz de ir até o fim do mundo para atingir seus objetivos. Mas Horácio da Silveira era, também ele, valente e sabia como proteger seus amigos e seus cabras. A esse propósito, a evolução da imagem do coronel Horácio da Silveira na percepção do advogado Virgílio, jovem de origem

⁴ José Hildebrando Dalcanal, *Romances brasileiros II: contexto, enredo e comentário crítico*, Porto Alegre, Novo Século, 2001, pp. 143 e 144.

⁵ Cléria Maria Monteiro da Silva, 1999, p. 61.

urbana recentemente chegado de Salvador para fazer fortuna na zona cacaueteira, é bem interessante. No começo, a imagem do coronel era sobretudo negativa. O coronel, visto inicialmente como um palhaço, elevou-se entretanto até se transformar em gigante senhor de todas as iniciativas⁶.

O romance revela também certos aspectos das eleições: a inimizade e a rivalidade entre os coronéis transferia-se aos respectivos partidários. Faz-se a descrição de uma eleição típica do período 1889-1930: o que era importante não era a quantidade de votos dados aos candidatos, mas a forma pela qual os registros eleitorais eram manipulados. Além disso, a violência era uma arma poderosa nas mãos dos coronéis.

Os coronéis não são, portanto, iguais em sua condição de senhores de terras e de almas, mas se diferenciam pelo poder que possuem, pelo partido ao qual pertencem, pela maior ou menor adequação aos processos de modernização, e por suas características pessoais específicas. Sinhô, o chefe do partido dos Badaró, tem a aparência solene e hierática daqueles que foram moldados em uma longa tradição de poder: pessoalmente moderado, justo e equilibrado em seus atos, mas nem por isso ele recua diante da decisão inevitável que dá início ao conflito. Com seu estilo ponderado, rude e inflexível, Sinhô personifica bem a inferioridade inicial na qual seu grupo se insere diante da habilidade política e tática de Horácio da Silveira, o qual se revela bem mais moderno nas suas estratégias e – ao menos em aparência – mais civilizado nos seus métodos de conquista e manutenção do poder: ele é hábil, astucioso, frio e implacável, capaz de fazer virar a seu favor o conflito no qual ele parecia ser o grande perdedor⁷.

A caracterização desses coronéis peca, assim, pela idealização. Não somente os grandes fazendeiros são representados como chefes de verdadeiros exércitos de mercenários, mas muitos destes últimos mantêm com seus patrões uma relação de fidelidade que se assemelha àquela

⁶ Eduardo de Assis Duarte, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, Rio de Janeiro/Natal, Record/UFRN, 1996, p. 138.

⁷ José Hildebrando Dalcanal, 2001, p. 137.

dos servos da gleba ou ainda aos escravos da época da Colônia e do Império. O coronel surge como um deus implacável, que não conhece o perdão. A relação poder/obediência se reveste assim de um forte aspecto de devoção.

Mas a imagem dos coronéis é diferente em *São Jorge dos Ilhéus*, quando comparada àquela de *Terras do sem fim*. De conquistadores e desbravadores da terra eles se transformam em “crianças medrosas” nas mãos dos exportadores de cacau, agora os ocupantes do poder. Tal é a definição que lhes atribui o líder dos exportadores, Carlos Zude, e que perpassa todo o romance. Assim, no plano político, a nova situação gerada pela Revolução de 30, os havia deixado perplexos. Eles não sabiam mais como administrar suas fazendas de maneira profissional, nem como tratar os operários sindicalizados.

E é assim que, de personagens épicos, os coronéis se transformam em personagens frágeis, em crianças medrosas. E é por causa disso que foram todos enganados pelos exportadores de cacau, que haviam provocado uma alta artificial no preço do produto para assim minar as bases do poder dos coronéis, e substituí-los no sistema político e econômico.

A esta imagem do coronel opunha-se, em tom nostálgico, a dos coronéis antigos, figuras épicas que haviam conquistado a terra. Alguns desses antigos coronéis, entretanto, haviam tido um fim melancólico. É o caso de Sinhô Badaró, um dos dois representantes paradigmáticos da antiga geração dos coronéis, que não havia deixado descendentes para continuar sua saga. A decadência dos Badarós é, assim total: mesmo o seu sobrenome, este capital simbólico tão importante, não havia sobrevivido até a terceira geração. Mas, mesmo entre aqueles coronéis vitoriosos, seus descendentes não estavam à altura das façanhas de seus pais.

A única exceção, a única resistência a esta decadência, a este rebaixamento do personagem do coronel, é o de Horácio da Silveira, um dos personagens mais importantes de *Terras do sem fim*, e o mais importante de *São Jorge dos Ilhéus*. Apesar de sua idade, ele continua a

ser um grande coronel. É o único a não se deixar seduzir pela riqueza fácil. É, assim, a única e grande resistência do passado à dominação da nova classe, arrivista, dos exportadores de cacau. Para tanto, ele dispunha de uma imensidade de terras e de outros bens, que faziam dele o coronel mais poderoso e mais rico da zona mas, apesar dessa riqueza toda, ele mantinha hábitos sóbrios e simples. Este poder econômico era completado pelo poder político. Era o líder de toda a região, apesar de sua saúde precária. Sua representação assume desse modo contornos de lenda, mas seu poder permanece bem visível, e bem próximo. O personagem do coronel Horácio da Silveira incorpora, assim, uma dimensão de resistência do passado às modificações do tempo, à modernização. Mas esta resistência, tanto simbólica quanto material, é egoísta. Ele não participava mais da vida social: isolava-se em suas terras, que eram, para ele, o mais belo dos mundos. Suas fazendas eram seu mundo, suas fazendas eram o paraíso. Apesar da persistência da sua influência política, a terra era sua prioridade, sua preocupação principal. Horácio da Silveira incorpora, dessa, forma a imagem típica do coronel grande proprietário, cujo maior prazer consistia em não alcançar os limites de suas terras com sua vista. E, nesse sentido, sua única preocupação era conservar suas terras intactas e indivisas. Aqui Horácio da Silveira encarna a relação profunda entre o homem e a terra, característica do coronel proprietário de terras.

A recusa da divisão de terras antes de sua morte, tão presente no coronel, ilustra o processo de acumulação do capital fundiário: terras virgens, ou pertencentes a diversos pequenos proprietários, compradas ou conquistadas por um único homem, que as reúne em uma só propriedade. A etapa seguinte deveria ser a redivisão desta propriedade, mas Horácio, na condição de resistência do passado, emprega todas as suas forças para retardar a evolução desse processo. E sai vencedor de sua última disputa. Sua resistência vitoriosa é no entanto o canto do cisne da velha ordem. Ele morre pouco depois, e sua morte representa o fim de uma época.

Se em *Terras do sem fim* o autor demonstra uma simpatia eivada de admiração pelos coronéis, personagens épicos e heroicos, em *São Jorge dos Ilhéus* ele os trata também com simpatia, mas desta feita temperada de comiseração, nostalgia e mesmo reconhecimento por seus esforços em favor da região.

Os coronéis são também os elementos fundamentais de uma outra novela de Jorge Amado: *Gabriela, cravo e canela*. Nesse caso, são os personagens de um relato paralelo ao que dá nome ao romance, ou seja, a vida e os amores da jovem Gabriela. Trata-se, mais uma vez, da resistência dos antigos coronéis à modernização e aos novos líderes, que também fazem alianças com os coronéis mais adaptáveis aos novos tempos. Contrariamente aos dois romances estudados acima, entretanto, a transição aqui representada do poder entre as gerações não é tão dramática. O romance apresenta algumas personagens memoráveis: o principal deles é, sem dúvida, o coronel Ramiro Bastos, o velho chefe político.

Ele representa um dos grandes paradoxos do coronelismo: o das relações dos coronéis com a modernização e com o crescimento urbano. O coronel entra em decadência, vencido, não por um inimigo, mas pelo tempo. É a imagem do coronel decadente, antigo guerreiro e conquistador de terras que se entrega aos prazeres do poder, mas que constitui, também, uma resistência do tempo passado. Incorpora, assim, a imagem do coronel benfeitor, que luta pelo progresso de sua região, mesmo que este progresso seja a causa de sua decadência.

Ramiro Bastos tem consciência das mudanças que o tempo traz, dos costumes e hábitos engendrados pelo progresso urbano que ele mesmo havia proporcionado à cidade. Mas ele resiste, e sua resistência é digna de um homem de luta. A seu lado, apoiando-o, outros coronéis, vindos eles também dos tempos heróicos da conquista da terra, no curso dos quais haviam forjado uma amizade duradoura baseada na fidelidade recíproca. É o caso do coronel Amâncio Leal.

Mais que os interesses econômicos ou políticos, o fundamento da associação de Ramiro Bastos e seus correligionários era portanto a ami-

zade e a fidelidade. Trata-se aqui da representação de um capital simbólico notável, que reforça a unidade do grupo e também a obtenção de lucros materiais, ou seja, de um capital econômico. A estes coronéis, resistentes de um tempo passado, o autor opõe outros, de mentalidade mais aberta e preocupados com a modernização. É o caso do coronel Aristides Pires, que é o modelo do coronel político, devotado à administração. Seu poder não se funda na propriedade territorial, mas em sua liderança. Ele tem, assim, uma visão da política diferente da de Ramiro Bastos, e é por isso que ele adota iniciativas muito pragmáticas para garantir o desenvolvimento de sua cidade. Ele não se liga a Ramiro por laços de fidelidade tão poderosos quanto os dos outros coronéis e é por isso, porque ele constata que o tempo de Ramiro Bastos passou, que a vida política e econômica do país mudara, e que o antigo chefe não aceitava tais mudanças, que ele decide se unir à oposição comandada por um engenheiro e comerciante, de origem estranha à terra mas no qual ele entrevê um líder perfeito para o futuro. Ramiro Bastos, apesar de sua decadência, física e política, continua a resistir, e mesmo consciente de sua derrota iminente, conserva seu poder até o final. Como em *São Jorge dos Ilhéus*, a morte do coronel paradigmático é o sinal do fim de uma época. Mas contrariamente ao que se passa nesse romance, no entanto, a transição não é tão dramática: os coronéis correligionários de Ramiro Bastos conservam seu prestígio social, e há coronéis também entre seus adversários.

O poder é, assim, transmitido a um líder progressista, mais moderno, mas que adota estratégias típicas dos coronéis e que faz alianças com alguns deles. Aqui Jorge Amado menciona uma outra questão fundamental na vida de um coronel: sua herança política. A de Ramiro Bastos é transmitida ao seu oponente graças aos méritos e ao poder deste último, mas também porque o coronel Amâncio Leal, fiel e antigo amigo de Ramiro Bastos, renunciou à luta. Amâncio é o herdeiro apontado, mesmo que seu velho amigo tenha um filho político. Trata-se aqui da nítida distinção entre as funções privadas e públicas do coronel: o que acontece mais comumente, é a reunião dessas duas funções em

um só herdeiro pertencente à família. Mas se ninguém da família apresenta as qualidades necessárias para se tornar o herdeiro político, faz-se necessário escolher outro. E lembre-se que, no caso em tela, o herdeiro, Mundinho Falcão, acaba por se incluir também na outra categoria, já que se casa com a neta de Ramiro Bastos.

A imagem do coronel criada por Jorge Amado é, assim, a de homens ricos que vivem em um mundo primitivo e bárbaro, que passam a vida a conquistar e a cultivar a terra, a fundar plantações, a colher cacau e a preparar o futuro de seus filhos. Tais homens eram respeitados pelas mulheres, pelos trabalhadores, pelos pequenos plantadores, e possuíam grande número de afilhados. Se um coronel era aliado do governo, obtinha todas as benesses possíveis; se estava na oposição, seu poder se reduzia e, mesmo se conquistava o maior número de votos nas eleições, não vencia, porque a vitória era sempre dos governistas.

José Lins do Rêgo e os dois Nordeste

José Lins do Rêgo é considerado o autor síntese do regionalismo brasileiro do século XX⁸. Sua obra – em particular os romances que compõem o ciclo do açúcar (*Menino de engenho*, *Doidinho*, *Bangüê*, *Moleque Ricardo* e *Usina*⁹), completados por sua obra-prima, fruto da reelaboração de materiais já utilizados (*Fogo morto*), bem como os dois romances que ele consagra ao “outro Nordeste”, para utilizar a expressão de Gilberto Freyre, o do sertão (*Pedra Bonita* e *Cangaceiros*) – é essencialmente regionalista. De fato, em cada um desses romances o meio local fornece a substância mesma da obra: a atmosfera natural e a realidade social e humana refletem a experiência vivida da região da

⁸ José Aderaldo Castelo, *A literatura brasileira: origens e unidade*, vol. II, São Paulo, EdUSP, 1999, p. 269.

⁹ *Moleque Ricardo* ocupa um lugar especial nesse contexto, visto que sua ação se passa majoritariamente no Recife, e por isso não será analisado nesse estudo.

parte do autor, que coloca no centro de sua obra as relações das personagens com os meios material e social¹⁰.

Nos romances do açúcar, José Lins capta a dinâmica dos chefes políticos, dos senhores de engenho, dos cangaceiros, das benzedadeiras, etc., não se limitando a descrever a realidade tal como ela era; ele inverte os termos da equação: a realidade seria tal como ele a descrevia. José Lins escreve, assim, com a necessidade de compreender e reinventar, captando o mundo dos engenhos decadentes, não com a lupa posante do historiador, mas com uma pequena lente para perceber melhor os detalhes, o irrisório, o cotidiano. E ele faz da paisagem um elemento de integração psicológica das vidas de seus personagens¹¹. É assim, a partir da perspectiva da classe dominante, conquanto decadente, que José Lins do Rêgo descreve a vida rural e seus personagens.

Menino de engenho conta a vida do narrador, o pequeno Carlos, entre os quatro e doze anos, no engenho de seu avô, o Santa Rosa, que ainda goza de uma situação próspera sob as rédeas firmes do coronel José Paulino¹².

O senhor de engenho é apresentado como um homem intrinsecamente bom, a despeito do autoritarismo exprimido por seus gritos e insultos aos subalternos¹³. O coronel José Paulino era então o personagem que dominava terras e gentes; o rico proprietário cujo maior e quase único prazer era o de comprar cada vez mais terras, o de não ser capaz de avistar os limites de suas propriedades.

Nesse sentido, pode-se comparar a figura do coronel José Paulino à do coronel Horácio da Silveira no romance *São Jorge dos Ilhéus*: os dois haviam conquistado uma imensidão de terras, por eles consideradas verdadeiros reinos, nos quais eram a autoridade máxima. Sua única preocupação era a terra. Havia, é claro, uma atividade política em razão

¹⁰ Luciano Trigo, *Engenho e memória: o Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rêgo*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2002, p. 38.

¹¹ Luciano Trigo, 2002, p. 19.

¹² Luciano Trigo, 2002, p. 26.

¹³ Luciano Trigo, 2002, p. 45.

de sua riqueza e de seu poder sobre terras e homens (quatro mil almas sob sua proteção...), mas ele não era um coronel político.

José Paulino era então o rei em seus domínios: possuía o poder absoluto, reunindo em sua pessoa as funções judiciárias, legislativas e executivas. Não era, no entanto, considerado um coronel guerreiro e chefe de milícia privada, para grande tristeza de seu neto. O exercício de seu poder era pacífico e doce.

Há aqui uma interessante representação do capital simbólico: os inimigos. José Paulino não os tinha de seus, mas os havia herdado de sua família. Os inimigos, tanto e senão mais que os amigos, são considerados parte integrante da herança familiar, o que pode ser considerado como capital negativo, claro, mas também como capital positivo, ao menos na percepção do narrador, o neto decepcionado pela falta de agressividade de seu avô. Tal constatação leva a uma outra percepção fundamental desta representação do coronel: ele era temido por sua bondade. Apesar da aparente contradição que contém, esta afirmação toma um relevo particular nesta sociedade violenta, na qual a imagem que se espera de um coronel é a de um senhor de terras violento e, por isso, poderoso. A natureza do poder de José Paulino, sempre de acordo com a percepção idealizada de seu neto, era diferente, e era também por conta dessa diferença que ele era temido. A caracterização do personagem avança, e o narrador indica alguns traços de sua personalidade. Entre estes, a falta de religiosidade formal.

Outra especificidade desse caráter, a preocupação com a educação da família, que era tida por um luxo. Mais que melhorar a administração dos engenhos, a formação de seus descendentes visava fazê-los brilhar na vida, e brilhar através deles.

Em *Menino de engenho* e *Doidinho*, a figura do coronel José Paulino era a de um personagem vivo, ativo e protagonista. A partir de *Bangüê*, no entanto, ele se transforma primeiro em personagem decadente e depois em referência de um passado glorioso cujos descendentes não são dignos de suceder. É assim que, em *Bangüê*, o coronel José Paulino se mostra envelhecido, distante dos negócios do engenho,

quase ausente, quase impotente. Torna-se, então, uma referência do passado.

A decadência física do velho José Paulino e sua morte colocam uma das questões principais da obra de José Lins do Rêgo: o tema da herança. Nesse sentido, a relação do indivíduo com aquilo que ele recebe – da vida, das circunstâncias, de seus ancestrais – e a angústia de não saber o que fazer com essa herança ou, se ele pensa saber, de não ser capaz de fazê-lo, são questões fundamentais do romance do açúcar. É assim que, retornando ao engenho formado em Direito, e não sabendo o que fazer com seu diploma, Carlos de Mello alimenta o sonho de continuar a tradição familiar e mesmo de aumentar o poder recebido, mas não se mostra à altura dessa tarefa.

O narrador idealiza a figura de seu avô e, com ela, a da família inteira. É a consequência lógica do processo de idealização começado em *Menino de engenho*, na infância do menino Carlos, quando o coronel José Paulino era considerado um verdadeiro santo. A essa idealização, reforçada pelos anos passados na Faculdade de Direito, pelas leituras e pelos discursos acadêmicos, se opunha a realidade da decadência, vivida no engenho de seu avô. E é por isso que Carlos de Mello não obtém sucesso: não sabendo administrar a propriedade mais importante deixada por seu avô, não estando à altura deste, termina por vender o engenho a seu tio Juca. José Lins descreve a transição entre o engenho e a usina, bem como o processo de seleção decorrente. Juca representa o paradoxo entre os valores tradicionais do patriarcado e o progresso e a expansão econômica. Herdeiro do coronel José Paulino e, no entanto, bem mais ambicioso que seu pai, ele não se curva ao peso dos valores tradicionais por ele herdados. Representa o novo líder de uma antiga família, que ele reuniu em torno de um projeto de modernização e de enriquecimento.

Mas, se o líder era novo, e seus métodos os mais modernos – o que não significa que eles fossem intrinsecamente melhores que os antigos –, na sua família, os sentimentos e os comportamentos tradicionais

persistiam, particularmente no que concernia às rivalidades intrafamiliares.

Essa rivalidade, associada à fascinação dessa família de senhores de engenho (sobretudo da parte de Juca de Mello) pela nova era de riqueza propiciada pela usina, revela sua incapacidade de adaptação à modernização da economia açucareira e sua consequente decadência. Ainda uma vez, a imagem do coronel José Paulino toma uma dimensão de referência.

Fogo morto, considerado a obra-prima do autor, reelabora o mesmo material narrativo utilizado nos romances anteriores do ciclo do açúcar. Se a perspectiva dos primeiros romances de José Lins era a da casa grande do engenho Santa Rosa, o mais importante da região e centro do poder da família Mello, a perspectiva de *Fogo morto* é a dos agregados, moradores, pequenos proprietários vizinhos e dos primos pobres, todos tributários do coronel José Paulino. Essa mudança de perspectiva permite observar esse personagem de um ponto de vista não familiar, como também outras figuras de coronéis, relegados a um distante segundo plano antes de adquirir importância em *Fogo morto*. É o caso do coronel Lula de Holanda, que faz sua aparição em *Menino de engenho* de uma maneira bem superficial, e assume papel fundamental na narrativa de *Fogo morto*. É a encarnação mais notável da decadência de um mundo social e também da resistência do passado. O coronel se apegava rigidamente ao passado e conserva, apesar de tudo, seu ar aristocrático, mesmo que envolto pela desagregação total de seu universo. É um tipo arrogante, preso às tradições familiares estranhas àquele meio – já que é originário da zona de mata de Pernambuco – que despreza as gentes da terra, e recebe como humilhação os favores de seu vizinho poderoso, o coronel José Paulino.

Contrariamente a outros coronéis, a religiosidade de Lula de Holanda era uma verdadeira obsessão. Era, portanto, um espírito torturado, uma alma doente e, para melhor caracterizar seu estado de espírito, o autor o fez doente de corpo também: sofria de epilepsia, a doença dos reis.

Ao lado desses coronéis tradicionais, José Lins do Rêgo criou seu personagem mais notável, e um dos mais ricos da literatura brasileira, o capitão Vitorino Carneiro da Cunha. Personagem dionisíaco, um pouco maluco, mas generoso, sincero e de uma grandeza de alma que cativava a todos. Opõe-se frontalmente à figura sombria e enfermiga de Lula de Holanda.

Vitorino Carneiro da Cunha é a encarnação da franqueza, da extrema coerência – e talvez seja, por isso, considerado um louco –, de uma valentia quase insensata. Combate os abusos de poder quaisquer que fossem suas origens. É assim que não hesita em protestar tanto contra o cangaceiro Antônio Silvino quanto contra seu perseguidor, o tenente Maurício, da Polícia da Paraíba.

A maior virtude de *Fogo morto*, talvez, resida nesse combate entre duas representações – certamente caricaturescos, mas também significativos – de coronéis, entre a figura sombria de Lula de Holanda e a luminosa de Vitorino Carneiro da Cunha. Entre os dois e, de uma certa forma, lhes dando equilíbrio, o personagem do coronel José Paulino assume o papel de coronel tradicional. Não é mais o avô do autor, mas um personagem mais complexo, o núcleo, ainda que discreto, de todos os assuntos da região. É em torno dele que giram as vidas de Lula de Holanda, de Vitorino Carneiro da Cunha e dos demais. É o ponto de referência de todas as comparações. Não aparece quase na narrativa mas, quando o faz, é para ter a palavra final.

José Lins do Rêgo é conhecido, sobretudo, pelos romances que fazem parte do “ciclo do açúcar”, mas escreveu dois outros romances cujo espaço narrativo é o sertão, e que formam eles também um ciclo na obra do autor. Não têm a dimensão dos primeiros, no entanto são igualmente representativos da realidade nordestina. José Lins tenta assim fazer o retrato dos “dois Nordeste”, para utilizar a expressão consagrada por Gilberto Freyre¹⁴.

¹⁴ Gilberto Freyre utilizou esta expressão em seu livro *Nordeste*, de 1937. *Pedra Bonita* foi publicado pouco depois, em 1938.

Pedra Bonita representa, assim, o sertão do messianismo, do canção, do coronelismo e da seca, e se inscreve no quadro humano de um vilarejo do interior do país, com todos os seus estereótipos. Esboça-se um paradigma dos povoados de outrora, cidadezinhas isoladas no sertão do Nordeste, esquecidas em um marasmo de anos¹⁵.

O grande envolvimento do escritor foi sempre a memória da região de origem, convergindo para aquelas duas grandes sínteses – *Pedra Bonita* e *Fogo Morto*. O primeiro, o Nordeste fatalista e messiânico, de cangaceiros, coronéis e cantadores, mas em que o poder maior de todos é a seca [...] o segundo, *Fogo Morto*, e o Nordeste açucareiro do passado. Conjuntamente, os dois pontos mais altos da obra de José Lins do Rego, convergência das reconstituições do memorialista sob reflexões que derivam da experiência pessoal amplamente enriquecida pela intuição. Totalizando os dois Nordestes, o da cultura canavieira com suas tradições e o do sertão, este se confina com os campos gerais de Guimarães Rosa. Uma obra amplia a visão da outra. Elas resultam na representação a mais ampla e sobretudo de extraordinária espontaneidade e riqueza humana que já se escreveu sobre uma região brasileira, em que o ficcional é de fato a soma de memória, observação e sensibilidade.¹⁶

Descobre-se, em *Pedra Bonita*, a representação do coronel proprietário de terras e comerciante, o coronel Clarimundo, que não encarna, no entanto, a imagem de um chefe guerreiro, nem a de um chefe político. Seu poder provinha exclusivamente de sua riqueza, e ele não se interessava por mais nada, nem manifestava grande valentia. O outro coronel do Açu era um coletor de impostos, um funcionário público que não possuía terras e não era comerciante: seu título o aparentava a uma espécie de nobreza da toga. Os dois coronéis são, portanto, personagens medíocres que não possuem a dimensão nem de José Paulino nem de Vitorino Carneiro da Cunha.

¹⁵ José Aderaldo Castelo, *A literatura brasileira: origens e unidade*, vol. I, São Paulo, EdUSP, 1999, p. 293.

¹⁶ José Aderaldo Castelo, 1999, p. 298.

Mas se os coronéis da terra não possuíam esta dimensão épica, a obra cita outros, de outras cidades e outras terras, os quais faziam justiça à imagem consagrada. É o caso do coronel Nô Borges, que enfrentava os cangaceiros. Encontra-se também um coronel político, notário de uma cidade vizinha do Açu, e que não é proprietário territorial.

Em *Cangaceiros*, que é a continuação de *Pedra Bonita*, reaparece a representação do coronel chefe político e militar, inimigo dos cangaceiros e que prefere combatê-los sozinho, sem ajuda do governo. É o coronel Cazuza Leutério, capaz de resistir aos cangaceiros, mesmo sem apoio do governo. No desenrolar da narrativa, ele aparece sobretudo de forma indireta: fala-se dele. Somente intervém no fim do romance, para reafirmar sua autonomia.

À figura poderosa e orgulhosa de Cazuza Leutério se opõe a do capitão Custódio, seu inimigo político, homem em plena decadência material e moral, que não se considera mais digno de viver, pois por covardia, não foi capaz de vingar a morte do filho.

Também nesse caso, a vingança constitui um patrimônio moral, um capital simbólico. O capitão Custódio, nesse contexto, tem uma dívida para com seu filho assassinado, para com a honra familiar e para com a opinião dos sertanejos. E é por isso que se torna amigo e coiteiro do cangaceiro Aparício, o único capaz de vingá-lo e de assim reequilibrar a contabilidade simbólica.

Esse romance apresenta, assim, uma galeria de retratos de coronéis: o coronel guerreiro, homem poderoso, inimigo dos cangaceiros; o coronel covarde, sem poder, que depende dos cangaceiros para se vingar; o coronel poderoso e chefe guerreiro, mas amigo dos cangaceiros, ou seja, coiteiro. Os personagens são, na sua maioria, fictícios mas, como nas narrativas da cana de açúcar, José Lins menciona brevemente coronéis que realmente existiram.

O autor reproduz dessa forma uma complexa rede de mecanismos sociais, uma autêntica economia de trocas simbólicas, que inclui o dinheiro, as tradições, a religião, o misticismo, a fidelidade, as relações familiares e as relações de dependência. Este é o valor sociológico e

documental desses romances: sem tomar partido, eles descrevem o condicionamento cultural dos valores históricos, regionais e sociais do Nordeste com uma autenticidade sem igual na literatura brasileira¹⁷.

As obras de Jorge Amado e de José Lins do Rêgo estabeleceram na literatura brasileira uma imagem do coronel que persiste até hoje. Esses autores fazem os retratos de modalidades e de tipos diferentes de coronéis, segundo sua localização geográfica, seu tipo de atividade rural, seu modo de exercer o poder político e seus traços pessoais. Esses retratos são tão poderosos que o coronel, ainda hoje em dia, é um personagem do qual se fala, sobretudo no Nordeste, região representada nos romances dos dois autores.

¹⁷ Luciano Trigo, 2002, pp. 134, 188 e 189.

As personagens femininas de *Jubiabá*: percursos trágicos

Angela Maria Rodrigues Laguardia¹

Isabel Lousada²

Introdução

Quando se lê *Jubiabá*, de Jorge Amado, temos a impressão imediata de sermos transportados para um cenário “pulsante”, de onde surge a figura de Antônio Balduino, protagonista negro, em plena “luta” com o alemão Ergin, em um ringue improvisado no Largo da Sé. É a partir deste palco, a rua, e sob o pretexto do conflito inicial, que se desenrola a narrativa com suas tramas e demais conflitos, painel instigante e revelador das desigualdades sócio-econômicas e das diferenças culturais da Bahia da primeira metade do século XX.

Jubiabá se compõe através de um mosaico narrativo conjugado por diferentes tradições literárias, em que ressalta o grande contador de

¹ Universidade Nova de Lisboa.

² Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais CICS.NOVA – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa (CICS.NOVA.FCSH/UNL) Avenida de Berna, 26 C, 1069-061, Lisboa, Portugal; Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

histórias regionais que foi Jorge Amado. Sua escrita engajada reflete a preocupação dos intelectuais de esquerda da primeira metade do século XX, comprometidos com a “massa”, ou o desejo de escrever para muita gente e justifica seu projeto de “contar a vida do povo” em suas obras.

O romance, caracterizado por sua tensão crítica, centraliza-se na personagem de Balduíno, desde sua infância de menino do Morro do Capa Negro até o seu despontar de líder grevista em lutas trabalhistas em Salvador. Para Eduardo de Assis Duarte,

pela primeira vez em nossa literatura temos um negro [...] construído segundo um perfil de herói épico, desde a infância de órfão e moleque de rua, à maturidade de cidadão que adquire a duras penas a consciência do antagonismo entre as classes.³

Balduíno, de *Jubiabá*, assim como outras personagens dos romances da primeira fase amadiana, pretendem, ainda segundo Eduardo Assis Duarte, “propor uma pedagogia da indignação e do confronto, na linha do «herói positivo» da literatura socialista da época”⁴. Do mundo ao qual pertence Balduíno surgem as vozes narrativas que contarão a história do seu povo, destacando-se, entre elas, a de Jubiabá, pai-de-santo, guia espiritual de sua comunidade e mentor de Balduíno, nomeando o quarto romance do autor em 1935.

Não por acaso, se deu a irrupção desta voz no romance. Ela pode ser justificada ou analisada por um fator flagrante no percurso do autor: a proximidade entre sua vida e sua obra, entre realidade e ficção. Por volta dos quinze anos, o romancista conhece o Candomblé através do pai-de-santo Procópio. Mais tarde, se elegerá deputado constituinte pelo Partido Comunista Brasileiro, destacando-se como um defensor da liberdade de religião, conseguindo, deste modo, a aprovação desta emenda no país, assim como colocar fim às perseguições policiais aos cultos afro-brasileiros.

³ Eduardo de Assis Duarte, “Escrita engajada”, *Revista EntreLivros*, São Paulo, n.º 16, agosto de 2006, p. 41.

⁴ Eduardo de Assis Duarte, 2006, p. 40.

Jubiabá, inicialmente, e outras obras que se seguiram assinalam as “tensões entre o escritor engajado e o homem de alma mística [...] delas provém o vigor de sua escrita”⁵.

Como romance da primeira fase, e ainda sob uma disciplina ideológica e partidária, a personagem do pai-de-santo *Jubiabá* é renegada pelo protagonista Antônio Balduino, quando este se torna um estivador engajado em lutas sindicais. O antigo mentor de Balduino, como analisa Ana Maria Machado, lhe “parece limitado em sua encarnação da raiz cultural afro-brasileira” e não fora “abençoado pela visão iluminadora da verdade irrefutável da luta de classes”⁶.

Esta personagem representativa da religiosidade do Candomblé, com sua temática inaugural assinalada, tem sua dimensão reduzida na narrativa no romance, devido à época e as circunstâncias inerentes ao posicionamento político do autor. Porém, com o tempo, o desenvolvimento deste tema em suas obras vai ganhando força e liberdade para tornar mais claras e notórias as relações do sincretismo religioso brasileiro.

É o próprio Jorge Amado quem explica a ideia que o levou a escrever *Jubiabá*: “*Jubiabá* forneceu-me dois outros livros, *Mar morto* e *Capitães da areia*, que já estavam lá e se desenvolveram independentemente. ...”⁷. Escritos nos anos subseqüentes: *Mar morto* (1936) e *Capitães da areia* (1937), os romances apontam para os dois caminhos aludidos acima por Castello, estabelecidos entre sua preocupação com os seres como sujeitos sociais, suas trajetórias e enfrentamentos, e seu lado místico que se acentua nas narrativas.

Ao traçar o perfil de Antônio Balduino, Jorge Amado nos apresenta uma personagem, em cuja trajetória podemos perceber também o que nos disse o crítico José Maurício Gomes de Almeida a respeito do au-

⁵ José Castello, “Realismo sensualista”, *Revista EntreLivros*, São Paulo, n.º 16, agosto de 2006, p. 30.

⁶ Ana Maria Machado, *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2006, p. 76.

⁷ *Apud* Wilson Martins, “Literatura e ideologia”, *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias & Livros, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 2006, p. 6.

tor: a existência de uma tendência mais acentuada para “um certo tipo de anarquismo instintivo de raiz romântica”⁸. Do malandro, lutador de boxe, trabalhador em plantações de tabaco, artista de circo mambembe ao estivador e líder sindicalista, existe nele a procura incessante pela liberdade e justiça, a luta para sair da condição de vítima social e uma rebeldia constante a aspirar pela liberdade.

Ana Maria Machado, não só nos chama a atenção para a afirmação do crítico José Maurício Gomes, reiterando suas palavras sobre o anarquismo de Jorge Amado, como também observa sobre o “discutível” enquadramento da obra no realismo socialista, quando diz que o romancista mesmo reconheceu que não se concentrou nos operários, preferindo como protagonistas “prostitutas, vagabundos, mulheres do povo, pescadores, mestres de saveiro, gente do circo” e se voltando mais “para uma perspectiva não propriamente de classe, mas de povo em sua totalidade”⁹.

Assim, sob a ótica da personagem de Antônio Balduino, emergem as figuras femininas de *Jubiabá*. Em uma Bahia marcada por sua heterogeneidade, a análise destas personagens femininas pode desvendar a condição e o lugar social das mulheres retratadas neste panorama documental e sedutor da obra amadiana dos anos 30.

1. As mulheres e o romance *Jubiabá*

Durante a leitura de *Jubiabá*, é quase impossível descolarmos da envolvente figura de Antônio Balduino. Porém, é através de seu percurso na narrativa que ele nos dá a conhecer as histórias das mulheres que pertencem ao seu mundo. Em sua maioria, negras, mulatas, mulheres do povo e da vida, e também mulheres brancas, com suas vidas sombrias.

⁸ José Maurício Gomes Almeida *apud* Ana Maria Machado, 2006, p. 75.

⁹ Ana Maria Machado, 2006, p. 77.

No destino destas mulheres, encontramos sempre histórias de abandono, de luta pela sobrevivência, de melancólico conformismo, de mulheres estigmatizadas pelos preconceitos, principalmente no que diz respeito à virgindade e seu valor para a época. São mulheres que pertencem à galeria de seres subalternizados e marginalizados no romance *Jubiabá*.

Assim, temos vários “retalhos” de vidas de mulheres, nomeadas ou não, como as mulheres que trabalham na fábrica de fumo: “Elas vêm tontas daquele cheiro de fumo que já impregnou nelas, que está em suas mãos, nos seus vestidos, nos seus corpos, nos seus sexos. Saem sem alegria e são muitas, é uma legião de mulheres que parecem todas doentes”¹⁰. Destinos sentenciados pela pobreza e pelo desgaste de um tempo que se adianta e não foge do sofrimento.

Outras personagens ajudam a compor esta extensa “colcha de retalhos femininos” no romance. Dentre elas, destacamos aqui as histórias da tia de Antônio Balduino e de Lindinalva, como exemplos de percursos trágicos das personagens de *Jubiabá*.

1.2. A “velha Luísa”

A partir do segundo capítulo, intitulado “Infância remota”, surge a “velha Luísa”, primeira mulher do romance e tia de Balduino. Ela “fora-lhe pai e mãe”¹¹. Do pai, Balduino, sabia apenas que fora jagunço, que morrera debaixo de um bonde em dia de farra e das histórias que a tia contava do negro bonito, brigão e cachaceiro. Da mãe, não sabia nada.

Era ao tempo em que ele “andava solto pelo morro e ainda não amava nem odiava”¹² que pertencia a “velha Luísa”, cozinheira do munguzá e do mingau de puba que vendia à noite no Terreiro. Antô-

¹⁰ Jorge Amado, *Jubiabá*, São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d., p. 113.

¹¹ Jorge Amado, s.d., p. 12.

¹² Jorge Amado, s.d., p. 14.

nio Balduíno ajudava a tia, apanhava dela inúmeras surras por causa de suas molecagens, mas apreciava ouvir suas histórias de assombrações, contos de fadas e contos da escravidão, contadas em prosa ou em versos de um poeta popular, autor de *ABC* e de sambas.

Com Tia Luísa, ou a negra Luísa, que mal sabia ler e era respeitada no morro, ninguém mexia com ela. Mas a tia sofria de dores de cabeça e, quando isto acontecia, ficava “atacada, como doida, berrava, os vizinhos acudiam e ela botava para fora dizendo que não queria diabo nenhum ali...”¹³. Balduíno tinha medo de almas do outro mundo e não compreendia nada dos “espíritos” que as vizinhas diziam habitar o corpo da tia. Era nestes dias que tinha que chamar Jubiabá para rezar e acalmar a tia. E foi destes episódios que nasceu o medo, o respeito pelo pai-de-santo e o mistério que este lhe inspirava, acrescido dos sons estranhos, batuques e músicas que vinham de sua casa em certas noites.

Desta infância, ele já observa tudo e a vida dura dos habitantes do Morro do Capa Negro e seus destinos:

carregando e descarregando navios, ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz-doce, munguzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade, negras lavavam roupa, negras eram cozinheiras em casas ricas dos bairros chiques.¹⁴

E este aprendizado, entre as vadiagens e aparições de Lobisomem, se misturava com as dores da tia, que se tornaram mais assíduas até piorarem de vez. Nesse dia, ela jogou seu tabuleiro e a lata de munguzá no chão e contou uma história muito confusa, em que o diabo participava. Depois, correu atrás do sobrinho, com seus olhos estranhos, e nem mes-

¹³ Jorge Amado, s.d., p. 15.

¹⁴ Jorge Amado, s.d., p. 26.

mo Jubiabá deu mais jeito. No dia seguinte, a “velha Luísa” foi para o hospício, “cantarolava, indiferente a tudo”¹⁵.

1.3. Lindinalva

É na Travessa Zumbi dos Palmares que Balduíno inicia uma nova vida e conhece a branquíssima Lindinalva, por quem nutrirá um amor platônico e será “amada” através de todas as mulheres com quem ele se relacionará.

Após a enfermidade da tia, Balduíno é levado por Augusta das Rendas para o sobrado do Comendador Pereira para ser criado pelo comerciante português, dono do sobrado e pai de Lindinalva.

O desejo de fuga logo é substituído pela amizade de Lindinalva e pelas brincadeiras.

O Comendador era bom para ele, fez com que entrasse na escola pública, mas “Antonio Balduíno chefiou todas as malandragens que os alunos da escola fizeram naquele ano. Cedo foi expulso como incorrigível”¹⁶. Balduíno já sabia ler o suficiente para ler o *ABC* e conhecer os cangaceiros famosos e as notícias sobre crimes nos jornais que lia para Amélia, a cozinheira, que vivia brigando com ele, reclamando aos patrões das “molecagens deste negro sujo” e dando-lhe surras terríveis, às escondidas.

Foi por causa do ciúme de Amélia que a vida no sobrado acabou para Balduíno. Quando esta soube que o Comendador tinha planos de lhe dar emprego em seu comércio, tratou logo de tramar para que ele fosse desmoralizado. Ele já contava, nesta época, com quinze anos e Lindinalva tinha dezoito. Sabendo de sua dedicação e admiração por Lindinalva, a cozinheira inventa que ele estava “espiando as coxas” da moça, e ainda mais... que olhava Dona Lindinalva pelo buraco da fechadura quando ela ia tomar banho. Apanhou uma surra grande, sentia

¹⁵ Jorge Amado, s.d., p. 37.

¹⁶ Jorge Amado, s.d., p. 43.

a dor de não terem acreditado nele. Lindinalva nunca mais o olhou, pôde apenas ver seu medo e nojo. À noite, sonhou com Lindinalva nua e acordou. Pela madrugada, fugiu da Travessa Zumbi dos Palmares.

Muitos acontecimentos se sucederam após a fuga: a vida na rua como mendigo; a amizade e liderança sobre outros meninos mendigos; os roubos; a malandragem e a prisão. Por este tempo, quando o bando se preparava para roubar um casal, reconhece Lindinalva, acompanhada de um rapaz com anel vermelho no dedo, e esta, reconhecendo-o, tem ainda o olhar de medo e nojo.

De sambista a lutador de boxe, Antônio Balduino viveu entre mulatas, lutas e vitórias e o dia em que soube que Lindinalva se ia casar, sua carreira de boxeador termina aí. Passou a viver no mar e do saveiro de Mestre Manuel parte para outros portos. Depois, vai trabalhar na fábrica de fumo, adocece e segue uma vida errante, para depois trabalhar em um circo, envolver-se com a dançarina Rosenda Rosedá e, por fim, voltar para Salvador com ela.

Foi neste tempo de ausência que o destino de Lindinalva foi traçado. Um ano após a fuga de Antônio Balduino, a mãe morreu e o Comendador passa a dividir-se entre os negócios, os amores fáceis e a bebida. Conhece então o futuro noivo, advogado do comendador em um de seus negócios. O namoro vai bem até que o comendador vem a falir e passa a viver nas casas das mulheres da vida. Lindinalva muda do sobrado, que ficou para os credores, para uma casa sustentada pelo noivo. As promessas de casamento são sempre adiadas depois que Lindinalva perde a virgindade e culminam com a morte do Comendador na casa das prostitutas. O noivo, alegando que sua carreira estava comprometida, nem ao enterro vai, sem imaginar que Lindinalva encontrava-se grávida.

É Amélia, a antiga empregada, quem ajuda Lindinalva com o nascimento do filho e conta também para Antônio Balduino a desgraça da ex-patroa. Gustavo se casara com a filha de um deputado e, quando sabe da existência do filho, pede segredo a Lindinalva. Ela procura emprego, mas, sem alternativa, aceita o convite da caftina da pensão mais

cara da cidade para “fazer a vida”. Sua “estréia” é marcada pela entrega a um antigo conhecido do pai. O filho fica com Amélia. E “Lindinalva desceu várias ladeiras”¹⁷, vai para pensões cada vez mais baratas, depois para a Ladeira do Taboão, de onde as mulheres só saem para o cemitério. É neste endereço que Antônio Balduino reencontra Lindinalva, um trapo humano, sombra do que foi. Ela não o reconhece e ele corre apavorado para consolar-se com o pai-de-santo Jubiabá, lembrando o dia em que a tia Luísa enlouqueceu.

Volta para vê-la morrendo. Ela o reconhece e pede perdão por não ter sido boa para ele. Ao seu lado está Amélia, testemunhando o destino daquela que ajudou a criar, assim como o resultado de sua intriga, que confessa para Balduino. As últimas palavras de Lindinalva são para que ele ajude Amélia a criar seu filho.

Lindinalva foi enterrada em um caixão branco de virgem, a pedido de Balduino. Para o antigo moleque do Morro do Capa Preta, ela era virgem, ninguém a havia possuído, porque todos a compraram; só ele havia possuído Lindinalva nos corpos de todas mulheres que dormiram com ele.

Conclusão

Outras mulheres se cruzam na história de Antônio Balduino. Podemos perceber, através de um narrador onisciente, como elas se sucedem em sua vida e provocam mudanças significativas em seu destino.

A existência deste “fio condutor” no romance torna-se “quase invisível”, onde são preponderantes a denúncia social e a consciência do antagonismo entre classes, representadas pela figura do protagonista Antônio Balduino. O “lugar” destas mulheres na narrativa é assinalado pela discriminação e pelo machismo que fazia parte da estrutura social vigente, e pertence a esta fase de empenhamento da obra amadiana, que mudará a partir de *Gabriela, cravo e canela* (1958).

¹⁷ Jorge Amado, s.d., p. 208.

Para compreender o papel que estas mulheres tiveram segundo este ponto de vista, iniciamos o relato com a tia do protagonista.

Com a morte de “tia Luísa”, Balduíno é obrigado a sair do morro e vai morar no casarão da cidade. Deixa para trás sua infância e a proteção daquela que estava no lugar de sua mãe, sendo conduzido por Augusta das Rendas, vizinha de sua tia, mulher do olhar perdido e riso triste, que aparecera no morro “sem dizer de onde vinha nem para onde ia”¹⁸, e era “perseguida por um espírito” que vivia atrapalhando seu trabalho como vendedora de rendas. No casarão, duas outras mulheres apontam caminhos para Balduíno: Amélia, a empregada da casa, com sua intriga, é o pivô de sua fuga. Lindinalva, quando expressa nojo e medo dele, desperta a consciência de seu instinto amoroso por ela.

Depois de morar nas ruas, Balduíno continua sua vida errante, disputa a negra Maria dos Reis com um soldado e este episódio acaba em luta, perseguição de outros soldados da corporação e fuga, para depois resultar em um convite para ele se tornar um lutador de boxe. Porém, Maria dos Reis viaja para o Maranhão. Ele tem a notícia do noivado de Lindinalva, toma uma surra do adversário e novamente sua vida toma outro rumo: o saveiro de Mestre Manuel.

De um dos portos vem o trabalho nas fábricas de fumo, de onde parte novamente em fuga por ter matado Zequinha, colega na plantação de fumo, que queria seduzir a menina Arminda, com doze anos e órfã naquele fim de mundo triste e sem mulheres. Depois disto, vai trabalhar casualmente em um circo, onde reencontra o antigo agenciador de sua vida de boxeador e, ali, conhece Rosenda Rosedá, dançarina por quem se apaixona e com quem voltará para Salvador. Negra faceira e caprichosa, Rosenda Rosedá não demora a aborrecê-lo e ele a abandona, depois de disputá-la com um chofer. É neste tempo que reencontra Amélia e depois Lindinalva, e com a morte dela, Antônio Balduíno passa a trabalhar como estivador para sustentar o filho que ela deixou e amadurece de vez para se tornar um líder sindical.

¹⁸ Jorge Amado, s.d., p. 27.

Assim, quando fazemos a leitura sob esta perspectiva, podemos observar como as personagens femininas deflagraram as situações que motivaram o deslocamento do protagonista e sua evolução no romance. É possível observar também, com um olhar mais agudo, as relações sociais que compuseram este “quadro” que a obra amadiana pretendia revelar, pintado com as cores da Bahia, para depois torná-las universais.

Compreendemos também que as mulheres de *Jubiabá*, através de suas trajetórias trágicas, contaram as histórias de muitas das mulheres da época em que se passa o romance. Elas atravessaram os mares e o tempo para encontrar outras mulheres, assim como Antônio Balduino que, sedento de liberdade, encontra outros homens que tiveram este anseio. Este é o grande mérito da obra de Jorge Amado: através da denúncia da opressão, designadamente feminina, promover o anúncio de uma sociedade livre e justa.

***Cacau*, o olhar e o discurso do oprimido**

Áurea Maria Bezerra Machado¹

Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?

Jorge Amado

Introdução

Ainda muito jovem, vindo a Ilhéus em férias e ficando impressionado com a sofrida vida dos trabalhadores rurais, o “grapiúna” Jorge Amado decidiria escrever o seu segundo romance, *Cacau*, publicado em 1933, iniciando a fase de sua obra literária conhecida como o “ciclo do cacau”, série de crônicas sobre a vida na região cacaueira das “terras do sem fim”, o mundo das plantações do “fruto de ouro”.

Através de uma narrativa em primeira pessoa, Jorge Amado tece a história do jovem José Cordeiro, rapaz bem-nascido em Sergipe, no

¹ Mestranda em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO.

Nordeste brasileiro, filho de um industrial têxtil, que após a morte do pai e devido a um tio inescrupuloso, conhece subitamente a pobreza e migra para o sul da Bahia, em busca de trabalho e sobrevivência, nas roças de cacau.

O “ciclo do cacau” compreende quase meio século de escrita sobre o tema: a exploração econômica desse fruto e a sociedade ligada a essa cultura, registrando a geografia espacial e a humana que compõem o panorama e os atores das tramas, das tramoias e das histórias de amor, sedução, cobiça e violência, formando enredos onde a Bahia, sua terra natal, é o cenário e também protagonista maior.

O grapiúna escritor

Filho de um comerciante sergipano que migrou para a Bahia, Jorge Amado nasceu a 10 de agosto de 1912, em Ferradas, distrito de Itabuna, no sul desse Estado, do qual também fazem parte a litorânea cidade de Ilhéus e arredores, região famosa e emergente no início do século XX, por conta da riqueza econômica proporcionada pela exploração cacauzeira. A região foi por muito tempo palco de uma conquista territorial sangrenta, com tocaias, mortes, doenças e a exploração dos trabalhadores braçais nativos e dos migrantes que, oriundos de diversas partes do Brasil e impulsionados pela necessidade da subsistência, lá chegavam com suas famílias e submetiam-se à desumana exploração dos ricos latifundiários capitalistas, que tinham conquistado as terras de suas fazendas, com sangue e truculência.

Aos dez meses de idade, o escritor presenciou o pai sendo vítima de uma tocaia, episódio que influenciaria toda a sua vida, marcada pelo engajamento político e as perseguições, que se denotam em suas narrativas, apresentando dados de cunho biográfico, combinados à crítica social e retratando a época e o lugar dessa fase de sua vida.

Jorge Amado cresceu naquele universo das fazendas e dos seus proprietários que, para impor autoridade e subjugar os menos favorecidos socialmente, compravam a patente de coronel. Um dos fatos que o fez

perceber ainda cedo que quem os tornava ricos latifundiários não eram apenas os frutos dourados, mas a mão-de-obra quase escrava que os plantava, colhia, tratava, ensacava e os conduzia aos portos, para serem negociados para exportação. Além de enriquecer os fazendeiros, o cacau e esses trabalhadores rurais ergueram prósperas cidades, como Ilhéus e Itabuna, localidades que se tornaram conhecidas no mundo inteiro através dos romances do escritor.

Mais do que registrar pela linguagem a história de um lugar e de uma época, através de sua literatura (a qual dava uma dimensão de intervenção social, mostrando a própria tomada de consciência de classe), o escritor pretendeu denunciar os problemas da sociedade na qual estava inserido entre eles, as injustiças e a desigualdade social incorporando-se, assim, ao movimento neorrealista. Apesar de ser, como ele mesmo afirmava, um “contador de histórias”, a preocupação com os problemas da coletividade, constatada em suas narrativas, deu a sua obra um referencial diversificado de outros relatos literários pois, segundo Carpeaux, após 1930, quem renovou o romance regionalista através do estilo neorrealista foi o grupo do qual Jorge Amado fazia parte, a “Geração de 30”, um novo ciclo de escritores do Nordeste brasileiro².

Bergamo (2008), em sua tese, demonstra que o projeto ideológico de Jorge Amado contribuiu para o surgimento de um novo romance social em Portugal, no qual os elementos de composição literária apresentam afinidades estéticas e ideológicas com as do escritor baiano, que tece a sua narrativa regional “sem perder a oportunidade de infiltrar no enredo mensagens de fundo político, com vistas à emancipação das classes marginalizadas”³.

² Otto Maria Carpeaux, “Realismo mágico novamente” in *Tendências contemporâneas da literatura*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1980

³ Edvaldo Bergamo, *Ficção e convicção – Jorge Amado e o neorrealismo literário português*, São Paulo, Editora UNESP, s.d., p. 79.

Cacau

No sul da Bahia, cacau é o único nome que soa bem. . .

Jorge Amado

O romance *Cacau*, nome também dos frutos de ouro que erguiam cidades e provocavam a cobiça e a exploração do homem pelo homem, além de inaugurar o “ciclo do cacau” é citado entre os mais importantes produzidos durante a chamada “Geração de 30”, momento em que outros escritores, como José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, José Lins do Rego e Graciliano Ramos retratavam, em suas obras, um Brasil de cores fortes como o sol dos trópicos, denunciando uma realidade brasileira até então ignorada. Contemporaneamente, José Lins do Rego registrava em seus escritos a decadência dos antigos senhores de engenho na Paraíba.

Sobre o início desse ciclo literário e da participação do escritor baiano, afirmaria Alves Ribeiro, em 1933, em artigo publicado no *Diário de Notícias*, de Salvador:

Ele nos dá a conhecer também um pedaço inédito do Brasil, inaugurando o ciclo de uma cultura inteiramente nova, que ainda não achara até então, a sua expressão literária, como a da cana-de-açúcar, por exemplo [...] de José Lins do Rego no *Menino de Engenho*.⁴

Cacau é um livro breve e intenso. Com a morte do pai, industrial sem ambição e mais ligado às artes que ao capital, José Cordeiro, o Sergipano, tendo já visto cair por terras os sonhos de sua “sagrada

⁴ Alves Ribeiro, “Cacau” in José de Barros Martins (org.), *Jorge Amado: 30 anos de Literatura*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1961, p. 71.

juventude”, deixa a mãe e a irmã Elza na pequena cidade de São Cristóvão, no Sergipe e resolve tentar a sorte no sul da Bahia:

Eu comecei a falar em Ilhéus, terra do cacau e do dinheiro, para onde iam as levas e levas de imigrantes. E como Ilhéus ficava apenas a dois dias de navio de Aracaju, elas consentiram que eu me jogasse numa manhã maravilhosa de luz, na terceira classe do “Murtinho”, rumo à terra do cacau, eldorado em que os operários falavam como da terra de Canaã.⁵

Chegando em Piranji, pequena localidade onde a vida dos seus habitantes gira em torno dessa nova economia nacional, o Sergipano, que só muito mais tarde, quase no final da narrativa se apresenta pelo nome próprio de José Cordeiro, narra em primeira pessoa as crônicas do lugarejo. Emprega-se como “alugado” na Fazenda Fraternidade (irônica denominação para um lugar onde os trabalhadores são obrigados a viver numa situação de semiescravidão), propriedade do rico e inescrupuloso coronel Manuel Misael de Sousa Teles, o “Mané Flagelo”:

– Está alugado do coronel?

Estranhei o termo: – a gente aluga máquina, burro, tudo, mas gente não.

– Pois nas terras do sul, gente também se aluga.

O termo me humilhava. *Alugado*... Eu estava reduzido a muito menos que homem.⁶

Durante o fluxo narrativo, todos os personagens são apresentados de maneira singular: o patrão, Coronel Manuel Misael de Sousa Teles, que como o tio do protagonista, responsável pela sua mudança de *status* social, configura-se numa representação física do próprio capitalismo selvagem: “Cultivava, como meu tio, uma barriga redonda, símbolo da sua fartura e da sua riqueza”⁷. Os companheiros de trabalho do

⁵ Jorge Amado, *Cacau*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1966, p. 143.

⁶ Jorge Amado, 1966, p. 149.

⁷ Jorge Amado, 1966, p. 194.

narrador, como Honório, Colodino e a noiva Magnólia, as prostitutas Antonieta e Zilda, os filhos do coronel, o medíocre bacharel Osório e a loira e arrogante Mária, todos representando as diferentes posições sociais (oprimidos e opressores) que compõem a sociedade alicerçada e alimentada pela exploração do cacau e do próprio semelhante.

O árduo e miserável cotidiano das roças e seus trabalhadores braçais nos são apresentados através da narração em primeira pessoa, pela ótica que o protagonista proletário tem das relações sociais. Mostrando ter uma interação íntima com os outros elementos da narrativa, a sua maneira de contar é fortemente marcada por características emocionais:

Os frutos amarelos pendiam das árvores como lâmpadas antigas. Maravilhosa mistura de cor que tornava tudo belo e irreal, menos o nosso trabalho estafante. Às cinco horas da manhã o gole de pinga e o prato de feijão nos davam forças para o trabalho do dia.⁸

Com exatidão, porém numa objetividade impregnada de respeito e ternura, o narrador José Cordeiro identifica, no contexto, os companheiros de luta e opressão, mostrando mais do que suas características físicas, porém aspirações e sentimentos:

Honório há vários anos andava às voltas com a carta de ABC, mas não conseguia passar das vogais. Ele queria saber ler para comprar as histórias em verso de Lucas da Feira, João do Telhado e Lampião. João Grilo, a quem se chamava de doutor, sabia essas histórias e as recitava para o nosso encanto.⁹

É um discurso ainda tímido, mas de denúncia, mostrando a situação do grupo no qual se insere, a sua exploração pelos coronéis que, pagando um ordenado miserável aos trabalhadores agrícolas, obrigava-

⁸ Jorge Amado, 1966, p. 159.

⁹ Jorge Amado, 1966, p. 162.

-os ainda a fazer suas compras na mercearia da fazenda, onde os preços eram superfaturados:

A gente se estirava nas tábuas que serviam de cama e dormíamos um sono só, sem sonhos e sem esperança. Sabíamos que no outro dia continuaríamos a colher cacau para ganhar três mil e quinhentos que a despesa nos levaria. Eu, naquele tempo, como os outros trabalhadores, nada sabia das lutas de classes. Mas adivinhávamos qualquer coisa.¹⁰

A riqueza proporcionada aos latifundiários, donos das roças, foi por muito tempo uma atividade econômica das mais rentáveis e importantes no Brasil do século XX, quando o país chegou a ser o maior exportador mundial de cacau. Eles colheram poder e riqueza com a cacauicultura. As matas de suas propriedades eram derrubadas para dar lugar a plantações cultivadas pelos trabalhadores braçais, que sofriam com a baixa remuneração e as péssimas condições de trabalho. Esse poder e essa riqueza jamais foram compartilhados pelos patrões com os seus empregados, que sequer vinham a desfrutar do sabor e do aroma final do chocolate, que viajava pelo mundo inteiro:

A maioria dos alugados e empreiteiros só conhecia do chocolate aquele cheiro parecido que o cacau tem... Nem os garotos tocavam nos frutos de cacau. Temiam aquele coco amarelo, de caroços doces, que os trazia presos àquela vida de carne seca e jaca. O cacau era o grande senhor a quem até o coronel temia.¹¹

A relação literatura, escritor e sociedade é dialógica, uma vez que estes sujeitos se entrelaçam numa reflexão sobre a cultura e a própria sociedade. Portanto, a literatura configura-se como ato social. Segundo Antônio Cândido, a literatura desempenha o papel de instituição social, pois utiliza a linguagem como meio específico de comunicação e a linguagem é a criação social. Infere ainda que o conteúdo social das obras

¹⁰ Jorge Amado, 1966, pp. 162-163.

¹¹ Jorge Amado, 1966, pp. 179 e 191

em si próprias e a influência que a linguagem exerce no receptor fazem da arte da palavra, a literatura, um instrumento poderoso de mobilização social¹².

Em *Cacau*, Jorge Amado usa naturalmente o discurso oral da Bahia, através de termos e expressões típicos dos tabaréus (pessoas simples da roça, camponeses): “Vosmecê não sabe? Pois tá nos livros. / – Conte, véio”¹³. Ao analisar a sua linguagem, Dorine Cerqueira infere que ela é rica de elementos populares e folclóricos e de grande conteúdo humano, além de descontraída e oralista¹⁴. Contudo, entende-se que este livro não é uma mera pesquisa de registro linguístico dos habitantes do interior; pretende, nas palavras do próprio autor, ser um romance proletário, que trata da vida dos trabalhadores das roças do sul da Bahia, que têm a maneira própria na fala, que só têm como sobremesas permitidas, únicas e invariáveis, a banana e a jaca, cujo valor econômico o fazendeiro ainda não atentou em explorar e monopolizar; uma gente que “não precisa de escola”:

Escola, nome sem sentido para eles. De que serve a escola?
Não ensina como se trabalha nas barcaças... Aquelas crianças
pequenas e empapuçadas tinham três coisas desconformes: os
pés, a barriga e o sexo.¹⁵

Os diálogos entre José Cordeiro e Mária, a filha do coronel, são as partes da narrativa onde a questão da luta de classes fica mais evidente, apesar de ser presença no dia-a-dia dos trabalhadores:

– Você é socialista?
– Não conheço essa palavra.
Não conhecia, de fato. Mária não explicou. Talvez ela mesma

¹² Antônio Cândido, *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, São Paulo, Editora Quirós, 2000.

¹³ Jorge Amado, 1966, p. 179.

¹⁴ Dorine Cerqueira, “Realismo fantástico enlaçado com poesia”, *Jornal de poesia*, 2001.

¹⁵ Jorge Amado, 1966, p. 188.

- não soubesse o que significava perfeitamente.
- Você não é igual a eles... como veio parar aqui?
 - Nós todos somos iguais. Somos todos explorados.
 - ...
 - Você não pensa como Algemiro, em enriquecer?
 - Não.
 - Por quê?
 - Porque não sei explorar trabalhadores.¹⁶

Articulando a linguagem simples, própria mesmo da oralidade, os trabalhadores braçais também se posicionam perante os padrões, diante da opressão:

- Feitiço o quê... Isso é preguiça... Se vocês trabalhassem acabavam enriquecendo.
- A gente não faz questão de enriquecer, não, sinhá. A gente quer apenas saúde e feijão pr'á comê. E se trabalha muito sim.¹⁷

Um dos capítulos finais do romance intitula-se “Consciência de classe”. Trata do episódio vivido pelo amigo de José Cordeiro, Colodino, que surpreende a noiva Magnólia com Osório, o filho do patrão e aplica uma surra de facão no rapaz, produzindo uma cicatriz permanente em sua face. Por conta do ocorrido, o fazendeiro contrata Honório, outro companheiro de trabalho nas roças e amigo do narrador para matar o agressor, que ajudado pelo próprio contratado, foge para o Rio de Janeiro, onde inicia-se a sua tomada de consciência de classe, a qual mais tarde transmitirá para o amigo, o Sergipano. Durante uma conversa com Honório, o protagonista e narrador começará a entender este conceito:

- Eu gostava de Colodino... Mas eu não queimei o bruto porque ele era alugado como a gente. Matá coroné é bom, mas trabaia-dô não mato. Não sou traidô...

¹⁶ Jorge Amado, 1966, p. 206.

¹⁷ Jorge Amado, 1966, p. 195.

Só muito tempo depois soube que o gesto de Honório não se chamava generosidade. Tinha um nome muito mais bonito: consciência de classe.¹⁸

Preocupando-se com que o texto reflita a voz e a vez dos trabalhadores rurais, das suas famílias e das também exploradas prostitutas da “Rua da Lama”, o autor afirma em diversas passagens do livro a sua falta de ambição estética, uma vez que a intencionalidade da obra é maior e indiferente perante as instituições literárias: a ambição é mesmo documental:

Li uns romances antes de começar *Cacau* e bem vejo que este não se parece nada com eles. Vai assim mesmo. Quis contar a vida da roça. Por vezes tive ímpetos de fazer panfleto e poema. Talvez nem romance tenha saído.¹⁹

De acordo com Ana Paula Ferreira (1997), “a ênfase colocada nas vítimas da injustiça sócio-econômica é indicativa da sobrevivência de perspectiva naturalista, que dificilmente se isenta da tendência ao romantismo social”²⁰. Compreende-se tal fato a partir de uma percepção da poética da oralidade que acompanha a narrativa.

Às vezes, os trabalhadores iam a Piranji, em dias de festa, ocasiões em que pretensos poetas recitavam versos e os doutores faziam discursos vazios. Numa dessas ocasiões, um amigo do filho do coronel “Mané Flagelo” pronuncia um discurso sobre o analfabetismo, o que faz com que o protagonista José Cordeiro tenha a ideia de reunir cartas de trabalhadores e prostitutas para publicar um dia. Depois, confessa que, já no Rio de Janeiro, relendo tais cartas, pensa mesmo em escrever um livro. Esse momento da narrativa é a gênese de *Cacau*. Obra profundamente impregnada de cunho autobiográfico, foi escrita numa

¹⁸ Jorge Amado, 1966, p. 223.

¹⁹ Jorge Amado, 1966, p. 228.

²⁰ Ana Paula Ferreira, “Entre o diálogo e a dialética: a dimensão meta-ficcional do romance neorrealista”, *Via atlântica*, São Paulo, n.º 1, 1997, p. 92.

fase em que a consciência de classe desenvolvia-se em Jorge Amado. E, juntamente, vinha-lhe a percepção de uma nova função para a literatura, que seria a de despertar uma tomada de consciência ideológica.

Nesse capítulo magistralmente intitulado “Correspondência”, José Cordeiro reproduz tais cartas, quando seus companheiros de opressão e sofrimento se expressam, tomam a palavra. Mas não falam apenas de tristeza; falam também de respeito, afeto, esperança e até citam, finalmente, a luta de classes, como o companheiro Colodino, já em segurança no Rio de Janeiro e tomando consciência da própria condição e da possibilidade do movimento ao encontro da superação:

Venha embora prá cá, Sergipano. Aqui se aprende muito. Tem resposta para o que a gente perguntava ahi. Eu não sei explicar direito. Você já ouviu falar em luta de classe? Pois há luta de classe. As classes são os coronéis e os trabalhadores. Venha que fica sabendo de tudo. E um dia a gente pode voltar e ensinar para os outros.²¹

O romance finaliza com o protagonista, desenvolvendo a sua consciência social, ao mesmo tempo em que precisa decidir entre o novo posicionamento ideológico e seus sentimentos em relação a Maria. Ele, o Sergipano, que somente no final do romance se apresenta ao leitor pelo nome próprio, José Cordeiro, nascido filho de industrial, loiro e alfabetizado, levado à condição proletária pela desonestidade e ganância do tio, se vê diante da iniciativa da filha do patrão, que lhe confessa amor e propõe que se unam em nome desse sentimento, talvez um momento até vislumbrado em seus sonhos, no casebre miserável que dividia com os companheiros. Essa relação irá colocá-lo frente à possibilidade de ser proprietário novamente. No entanto, a sua consciência social fala mais alto e ele escolhe ficar ao lado dos trabalhadores: “Mesmo porque eu me lembrava de Colodino e não queria enriquecer. Ela se quisesse que viesse ser mulher de *alugado*”²². Do Rio de Janeiro, as cartas de

²¹ Jorge Amado, 1966, p. 226.

²² Jorge Amado, 1966, p. 230.

Colodino continuam chegando: “Pura coincidência, naquele dia chegou outra carta de Colodino para mim. Tornava a falar em luta de classe e me chamava. . . ”²³.

O Sergipano, finalmente nomeado para si e para o mundo como José Cordeiro, toma a decisão de ir para o Rio de Janeiro, encontrar-se com o companheiro e engajar-se na luta. Acerta suas contas com o capataz João Vermelho, retira o seu saldo de dois anos e parte com a sua trouxinha, a sua juventude e o seu entusiasmo revolucionário, em direção a uma nova vida de lutas contra a desigualdade social que vivenciara até então. No entanto, o faz com a segurança e a determinação dos que não têm dúvida quanto ao próprio destino e à missão nessa vida: “olhei sem saudades para a casa grande. O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande, mataria o amor mesquinho pela filha do patrão. . . . Eu partia para a luta de coração limpo e feliz”²⁴.

Sobre o livro, declararia Paes (1997):

Li o *Cacau* pela primeira vez no começo da adolescência. Foi por seu intermédio que descobri então poder a Literatura ser mais que veículo de entretenimento, uma via privilegiada de descoberta do mundo. No caso, especificamente da realidade brasileira.²⁵

Considerações finais

Esse pequeno romance *Cacau*, discurso de um lavrador, configurar-se como a saga de uma tomada de consciência social e política do personagem central e também do próprio escritor, em sua juventude.

²³ Jorge Amado, 1966, p. 235.

²⁴ Jorge Amado, 1966, p. 235

²⁵ José Paulo Paes, *Cadernos de literatura brasileira*, n.º 3, São Paulo, Vila Rica, 1997.

Podemos perceber, pela sua leitura, um entusiasmo revolucionário que o protagonista vai adquirindo durante a sucessão dos fatos narrados. A maestria do discurso fica por conta da ênfase dada à fala popular dos menos favorecidos, apesar de ser notório o transitar pelos vários registros do discurso.

É uma obra de análise das relações sociais, bem como de denúncia da exploração do trabalho humano pelos ricos fazendeiros, ação geradora da desigualdade. O cacau é por eles visto como o elemento mais importante do processo. A sua existência, a sua sobrevivência e manutenção é prioritária em relação aos seres humanos que trabalham no seu cultivo, em regime de semiescravidão.

Apesar disso, todo o romance é uma declaração de amor. Amor pelo mundo, pela família, pelo outro, pelo social, pela dignidade e pela justiça, essas últimas, essenciais para a felicidade de todos os homens, porque o discurso de José Cordeiro é também de esperança. E ela se fortalece em sua crença de que a partir da tomada de consciência de classe, chega-se à luta, à superação que conduz à qualidade da vida e à dignidade humana.

Concluindo, através de sua leitura, podemos conhecer o jovem militante Jorge Amado, que apesar de nunca ter sequer lido Marx, lutou através da vida e das letras por causas que lhe pareciam justas. Registrou-as com verdade e comprometimento, imortalizando em suas obras a epopeia de uma época, em narrações que fascinam leitores de todas as idades, níveis sociais e nacionalidades.

O cortejo de Dioniso em *Os pastores da noite*

Beatriz Weigert¹

Se é verdade que o “calculismo em si” não pode garantir sucesso, é igualmente verdade que mesmo o mais inconsciente dos escritores dionisíacos só é bem-sucedido quando nos leva a participar na dança.

Wayne Booth²

Este trabalho revê a composição do mito de Dioniso, com os ritos votados à sua celebração, para o aproximar das manifestações de *Os pastores da noite*, de Jorge Amado. Tanto quanto o séquito de Dioniso movimenta-se com os sátiros nos atos da falofória, assim vai o cortejo dos pastores, apascentando a noite, em andanças boêmias, pelas ruas, areias e castelos de Salvador da Bahia. Observam-se as estratégias da narração e o modo como o romance se desenvolve.

¹ Professora da Universidade de Évora; Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

² Wayne Booth, *A retórica da ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 11.

Dioniso é o deus do prazer e da alegria. A vida deste deus, contudo, pontua-se de dificuldades, desde o nascimento. É para escapar de Hera, ciumenta dos amores de Zeus com Sêmele, que Dioniso é protegido. Primeiro, na coxa do pai; depois, em uma gruta; e, para mais enganar a deusa, é transformado em bode. A paixão de Dioniso inclui uma sequência de sacrifícios, acrescentando-se o tormento a que lhe submetem os Titãs que o retalham, cozem e devoram, sendo Deméter quem lhe restitui a vida. Iniciado por Sileno, o ancião sábio, aprende a filosofia da alegria e da generosidade e toma conhecimento do cultivo da videira e da obtenção do vinho. Alerta-se, contudo, para a força do líquido e para o perigo do abuso de sua ingestão³.

Seu mito é próprio das emoções fortes, com ritos a confirmar essa energia. As bacanais são festas de Dioniso/Baco e decorrem na cidade e nas aldeias. Uma das comemorações da cidade é a dos certames de teatro: a *Tetralogia*, constituída por quatro dias de representação, com três tragédias e um drama satírico. Os cortejos de Dioniso/Baco possuem carros ornamentados de parras e heras, movimentando-se animadamente com a presença de Bacantes, Sátiros e divindades menores, como Príapo. Essas cerimônias reúnem todos os participantes que, tomados de delírio místico, percorrem os campos emitindo gritos rituais. Desse modo, cultua-se Dioniso como deus da videira, do vinho e do delírio místico. É a representação da exuberância vegetal, animal e humana, sendo símbolo da fertilidade, da fecundidade, da virilidade, da metamorfose, da alegria, da violência e da loucura.

O cortejo de Dioniso percorre localidades; os pastores da noite palmilham a cidade de Salvador.

O romance *Os pastores da noite* publica-se em 1964, situando-se como a terceira obra da segunda fase da produção de Jorge Amado. É momento literário que se inaugura com *Gabriela, cravo e canela*, em 1958 e continua com *Os velhos marinheiros* em 1961, acrescentando-se de numerosa bibliografia. A classificação em primeira e segunda

³ Vide Manuel Rodrigues (sel. e comp.), *Deuses da mitologia*, Lisboa, Minerva, 1969, pp. 265-276.

fase deve-se à mudança de perspectiva. De início, em acordo com o “momento histórico, caracteriza-se pelo aprofundamento da consciência social e pelo desejo de participação política”, décadas passadas, avulta a “observação e a crítica de costumes”⁴.

O romance *Os pastores da noite*⁵ compõe-se de três capítulos que se intitulam “História verdadeira do casamento do Cabo Martim, com todos os seus detalhes, rica de acontecimentos e de surpresas ou Curio, o romântico, e as decepções do amor perjuro”⁶; “Intervalo para o batizado de Felício, filho de Massu e Benedita ou O Compadre de Ogum”⁷; “A invasão do Morro Mata-Gato ou Os amigos do povo”⁸. A permanência das personagens é o elo de ligação das narrativas. Os títulos apontam heróis que, transitando, compõem o elenco que assina presença. Como curiosidade, refira-se que a novela *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, publicada em 1959, na revista *Senhor*, teria sido destinada⁹ a integrar *Os pastores da noite*, o que se confirma pela atuação das personagens. Contudo integra o livro *Os velhos marinheiros*.

O romance introduz-se por uma apresentação que se inicia por essas palavras:

Pastoreávamos a noite como se ela fosse um rebanho de moças
e a conduzíamos aos portos da aurora com nossos cajados de
aguardente, nossos toscos bastões de gargalhadas.¹⁰

⁴ Conforme Vania Chaves em “Fábulas para acender a esperança. A Utopia na obra de Jorge Amado”, in Petar Petrov (org.), *Meridianos lusófonos*, Lisboa, Roma, 2008, pp. 101-127.

⁵ Jorge Amado, *Os pastores da noite*, Lisboa, Europa-América, 1964.

⁶ Jorge Amado, 1964, pp. 15-162.

⁷ Jorge Amado, 1964, pp. 163-228.

⁸ Jorge Amado, 1964, pp. 229-364.

⁹ Leia-se a informação em Zuenir Ventura, “Ele amou tanto quanto merece ser amado”, Posfácio: Jorge Amado, *Os pastores da noite*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, pp. 293-301.

¹⁰ Jorge Amado, 1964, p. 1.

Esta entrada do livro orienta para o *affectus* da obra: a deambulação na noite, a companhia de mulheres, a bebida e a alegria. A linguagem poética ultrapassa a comunicação quotidiana. Lê-se a forma generosa de ajudar tanto no concreto como no abstrato: a geografia da cidade, as entidades míticas, a recolha da dor. A voz plural antropomorfiza a noite que será donzela, orixá, meretriz e será companheira em toda a diversão. Enfim, ao invés de solitária chegar “ao seu berço de crepúsculo”, analfabeta e ignorante das lutas dos homens: “noite bronca, apenas de negrume e de ausência, inútil e grosseira”, ao contrário vai entregar-se ao “apascentar sem limites”, de “seus machos pastores que a engravidam de vida” e a deixam “no começo do mar, adormecida entre as flores da madrugada, envolta em seu manto de poesia”.

A Apresentação/Prólogo/Profissão de Fé dos condutores da noite abre para as histórias.

A primeira história trata do casamento de Martim, em todos os detalhes, conforme o título promete. Porém, na realidade, começa com a personagem Pé-de-Vento e sua desilusão, adianta-se com Otália, e sua bagagem perdida, enriquece-se com a discussão sobre o cinema e finaliza com o culpado amor de Curió pela esposa do amigo-irmão. Em verdade, o primeiro ato do romance apresenta Pé-de-Vento, desencantado com a mulata Eiró, insensível ao primor da adestrada ratinha branca. Com o objetivo de agradar a mulher, o rapaz ensinara o roedorzinho a movimentar-se, obediente ao estalar de dedos. Segue-se a perda da bagagem de Otália, acidente que mobiliza os amigos em peregrinação pela cidade, e decorre a conversa em torno do casamento de Cabo Martim com Marialva, explodindo a paixão de Curió, que mais fortalece o entendimento entre os dois amigos.

A segunda história, focalizada no batizado de Felício, traz os terreiros de Candomblé, as Casas de Santo, no mais privado convívio com rituais. Conclui-se pela liturgia do Batismo cristão em presença do Orixá Ogum.

A terceira história corresponde à instalação de moradia em terreno devoluto. A ideia alastra-se, e um bairro novo edifica-se. Entretanto,

há o casamento de Otália com Martim. Insólito casamento este, em que a noiva, no leito de morte, realiza o sonho romântico de desposar o único homem que amara. Culmina o relato com a entronização do herói Caboclo Santo Jesuíno Galo Doido.

“A técnica da arte narrativa” diz Kayser, “deriva da situação primitiva do «narrar»: há um acontecimento que é narrado, um público a quem se narra, e um narrador que serve de intermediário a ambos”¹¹.

Jorge Amado possui a técnica da arte narrativa. Está atento ao leitor, utilizando-se de modalidades que mantêm o interesse no desenrolar da ação.

As estratégias narrativas do escritor, em *Os pastores da noite*, encarnam, particularmente, três itens: o tempo, a voz, a encenação. O tempo fica definido já na frase inicial da primeira história e vai reforçando a sua duração, enquanto os acontecimentos desenvolvem-se. A voz, tentando ser impessoal em dois dos textos, revela-se plural no conto de encerramento. A encenação comanda a entrada dos atores e realça caracteres e valores. Na contradição da ordem, Dioniso congrega atmosfera e movimento, confirmando-se o cosmos dionisíaco, do Carnaval. Carnaval que, sob a ótica da edificação artística de Jorge Amado, realça a visão do mundo de uma sociedade rica de experiência, estando distanciada dos conteúdos sociais estabelecidos.

O tempo marca-se na introdução do texto inicial, dizendo “Quando estas histórias aconteceram” e refere duas personagens e fatos futuros que ocorrerão. Adiante menciona um período: “ao fim dos trabalhos”, e avança com a proposta: “como se verá no momento competente”. Segue utilizando a forma verbal de futuro com a conjunção condicional: “dela se falará, se houver ocasião própria, com as naturais reservas e o a-propósito necessário”¹². Em espaços subsequentes, lê-se: “longo

¹¹ Wolfgang Kayser, *Análise e interpretação da obra literária*, Coimbra, Arménio Amado, 1985, p. 211.

¹² Jorge Amado, 1964, p. 17.

tempo ia demorar para”¹³; “assuntos para serem esclarecidos mais adiante”¹⁴, “por tudo o mais a ser explicado no seu devido tempo”¹⁵.

É o recurso da antecipação. Há uma moldura para as três narrativas. Essa moldura abrange o espaço presente aqui/agora da voz do autor, e o tempo futuro que se vai aproximando, enquanto o conto é contado. O autor conhece todo o enredo. Mas, só “ao fim dos trabalhos”, “se verá” e se elucidará temas que se anunciam logo no princípio. O autor fixa o limite. Dá a perspectiva clara do ponto em que começa e onde pretende concluir. É recurso retórico de intensificação da atenção. Marca a relação do autor com seu público, modo de prender o auditório e interessá-lo para o que vai ouvir. Enquadra o romance e com ele a expectativa do leitor. É significativa a função da antecipação, por dar “o sentido vivo da unidade e do arredondamento” do mundo ficcional que se lê. Outra função será a de “contribuir para a credibilidade” dos fatos narrados¹⁶. Agudizando a expectativa, comparece a manobra da interrupção, suspensão da ação, votada à espera, enquanto outro evento intercala-se, tendo início novo desenvolvimento. Constituem-se anacronias¹⁷, na forma da temporalidade dos segmentos narrativos: para o futuro, a prolepse, para o passado, a analepse. Lê-se o dinamismo do texto que avança e recua, paralisa, voluteia e segue. Como os pastores da noite, na marcha e contra-marcha do apascentar sem limites.

Na primeira cena do romance, acompanha-se a personagem Pé-de-Vento que “vinha pela ladeira, a expressão concentrada e assoviava mecanicamente”. Nesse momento, interrompe-se o andar da personagem para proceder-se à descrição de seus traços. Completa-se em considerações sobre a melodia que Pé-de-Vento “distribuí” pela ladeira e que “só um velho a recolheu”, sobressaltado porque a esquecera. Seguem-se reflexões sobre o tempo que se acaba. A antecipação

¹³ Jorge Amado, 1964, p. 41.

¹⁴ Jorge Amado, 1964, p. 41.

¹⁵ Jorge Amado, 1964, p. 46.

¹⁶ Vide Wolfgang Kayser, 1985, p. 217.

¹⁷ Gérard Genette, *Discurso da narrativa*, Lisboa, Vega, s.d., pp. 33-35.

prevê o apagamento, e a voz da saudade lista o cortejo da noite, pois virá um novo dia dentro do qual “esses casos não caberão”:

Nem Pé-de-Vento com seus olhos azuis, nem o negro Massu, nem o cabo Martim e sua picardia, tampouco o jovem e apaixonado Curió, nem Ipicilone, o alfaiate Jesus, o santeiro Alfredo, nossa mãezinha Tibéria, nem Otália, Teresa, Dalva, Noca, Antonieta e Raimunda, as meninas todas, nem os outros menos conhecidos, pois será um tempo de medir e pesar.¹⁸

A voz impessoal é a do autor implícito¹⁹. Diversificado do narrador autorizado de identificação em primeira pessoa verbal, ou objetividade de terceira pessoa, o autor implícito é o narrador onisciente que se imiscui na interioridade da personagem, surpreende pensamentos, desejos e emoções. E é quem informa, comenta, controla, orienta e organiza a narrativa. Esse autor comanda a expectativa, retardando o desfecho, prolongando a espera. Está próximo do leitor, na fluência da oralidade, pontuando o conhecimento com expressões cúmplices – “como se vê”²⁰; “como se sabe”²¹; “não se pode dizer”²² –, interrogando – “onde já se viu?”²³ –, fazendo julgamentos – “boataria como erva daninha”²⁴, “sarna para se coçar”²⁵, “o primeiro milho é dos pintos”²⁶. Esse autor implícito faz comentários mesmo sobre o ato de contar. Diz:

A gente começa a contar um caso e vai se embrulhando noutras histórias, entrando em atalhos e quando dá por si está falando

¹⁸ Jorge Amado, 1964, p. 17.

¹⁹ Vide Wayne Booth, 1980, p. 174.

²⁰ Jorge Amado, 1964, p. 21.

²¹ Jorge Amado, 1964, p. 45.

²² Jorge Amado, 1964, p. 135.

²³ Jorge Amado, 1964, p. 104.

²⁴ Jorge Amado, 1964, p. 44.

²⁵ Jorge Amado, 1964, p. 45.

²⁶ Jorge Amado, 1964, p. 47.

do que não quer e não deseja, longe de sua rota, perdido, sem começo, sem fim.²⁷

Mais tarde assevera que “não há coisa pior do que contar uma história atropeladamente, às carreiras, com tropeços e precipitações, sem definir cada acontecido”²⁸.

Sob o comando de sua batuta, vão entrando os caracteres em cena e compõe-se o grupo dos pastores que, acompanhados por leitor e autor, saem a apascentar a noite por vielas, becos, ladeiras, visitando os locais da bebida, que as mulatas enfeitam e onde facilitam amor e conversa. Pé-de-Vento abre o cortejo “assoviando pela ladeira”, seguem-se-lhe Jesuíno Galo Doido, Eduardo Ipicilone, Curió, Deusdedith, Negro Massu, Martim. Em peregrinação chega-se ao Caminho de Areia, ao Armazém do Alonso, ao Botequim do Isidro do Batualê nas Sete Portas, às Casas de Santo do Candomblé, ao Castelo de Tibéria, à Vila América.

Em um cosmos dionisíaco, tem-se a experiência de diversa ordem de valores. Ilustrando o andamento de uma sociedade regida sob leis próprias, acompanham-se cenas da vida de Cabo Martim, as venturas e desventuras de seu matrimônio. Os comentários alastram-se:

Havia quem tivesse falado em trabalho buscar e obter emprego. Um absurdo, só vendo para crer.²⁹

No entanto jamais alguém pensou ver um dia o cabo Martim, cuja inteireza de caráter era tão citada e cuja fidelidade às convicções era arraigada, falando em emprego.³⁰

O que se lê é o elogio de um caráter íntegro. Falar em emprego, no contexto, é não possuir inteireza de caráter. A metamorfose que se opera em Martim é motivada pelo casamento. O autor implícito faz o

²⁷ Jorge Amado, 1964, p. 45.

²⁸ Jorge Amado, 1964, p. 46.

²⁹ Jorge Amado, 1964, p. 38.

³⁰ Jorge Amado, 1964, p. 39.

comentário, mostrando a integridade do Cabo Martim, pela pauta dos valores daquela sociedade. Nessa ficção de Jorge Amado, Cabo Martim preenche os requisitos do tipo social que responde por malandro. No meio em que vive, é digno de respeitabilidade, pela vida que leva. Não tem comprometimento com o trabalho, e sofre da falta de dinheiro. Daí, como forma de sobrevivência, exercitar a esperteza, a valentia, o jeitinho, o golpe, o jogo de tentos viciados, o confronto com a polícia. E é por esse motivo que, conforme se anuncia no início do romance, Cabo Martim “se havia promovido por merecimento e necessidade a Sargento Porciúncula”³¹.

O malandro possui comportamentos reprováveis, no entanto tem atitudes dignas de louvor. De seu modo de vida, retira-se um ar de facilidade, visão folgada dos costumes. A repressão moral, essa só podendo existir fora das consciências individuais: é a “questão de polícia”. De um lado, o mundo como algo manipulável, o “jeitinho”, o expediente, a malandragem. Do outro, o mundo dos cumpridores, mundo racional. O malandro é encarado com simpatia. A ele atribui-se uma capacidade sutil, audaciosa e inteligente de manipular leis, regulamentos, fórmulas, portarias regras e códigos em seu próprio benefício³².

Encerrando o romance, desvenda-se a adivinha sugerida no início. Volta-se à frase que abre o texto e lê-se: “Quando estas histórias aconteceram, Jesuíno Galo Doido ainda era vivo e cabo Martim se havia promovido por merecimento e necessidade a sargento Porciúncula”. Ao chegar o final do livro, sabe-se de Martim, com seu exílio forçado, e de Jesuíno, agora encantado orixá, pequeno deus do povo da Bahia.

Sair do romance *Os pastores da noite* é sentir a nostalgia do autor, que refere “um fim de tempo, um fim de mundo. Tão depressa! Como guardar memória de acontecimentos e de pessoas? E ninguém mais –

³¹ Jorge Amado, 1964, p. 17. Ver o romance à página 301: “encarregado de agarrar Martim e metê-lo no xadrez [...] transportou-se para Itaparica e [...] atendia por Sargento Porciúncula [...] Deu-se bem na ilha. Ali o jogo não estava perseguido”.

³² Ruben George Oliven, *Violência e cultura no Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1983.

ai ninguém! – verá sucederem coisas assim, nem saberá de gente como essa!”.

São as ocorrências da cidade de Salvador, promovidas pelo cortejo que apascenta a noite e enriquece o mundo dos leitores de Jorge Amado.

Jorge Amado na “Hora da Guerra”: alguns dos atingidos pelo nazifascismo – As crianças

Benedito Veiga¹

Na coluna chamada “Hora da Guerra”², do periódico *O Imparcial*, de Salvador, Jorge Amado assume o compromisso de cidadão brasileiro, assinando crônicas entre dezembro de 1942 a outubro de 1944. Mas, não se trata de apenas isto: Amado acaba de voltar de um exílio voluntário na Argentina e no Uruguai, por divergências políticas com o ditador Getúlio Vargas e, após este declarar estado de beligerância à Alemanha, à Itália e ao Japão, em 31 de agosto de 1942³, se engaja na “Unidade Nacional” contra o *Eixo*, sob o comando de Vargas.

¹ Professor Titular de Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS.

² Os artigos publicados nessa coluna serão referidos apenas com o seu título, o nome do jornal, o local e a data de publicação.

³ Roberto Sander, *O Brasil na mira de Hitler: a história do afundamento de navios brasileiros pelos nazistas*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2007, p. 205.

Muito mais que um brasileiro, o escritor é um comunista e burocrata do Partido – de que só se desligaria a 25 de dezembro de 1955⁴ – e serve a causa partidária, se mostrando bem informado a respeito da guerra e seus desdobramentos. Entre esses acontecimentos denunciados, está, em vários desses textos, a crueldade de um conflito que atinge, sem piedade, as crianças indefesas. Desde as disputas de Francisco Franco pelo poder, na Espanha, a situação já se agrava, como mostra em “Com infinito ódio!”:

Pousa teu olhar na fotografia estampada no vespertino. E uma prisão fascista, é o lugar mais belo de uma prisão fascista, pois é o pátio e aí se derrama o sol. Essas são prisioneiras, mulheres antifascistas que não desejaram ver sua pátria escravizada, como o está, aos senhores hitleristas. São esposas daqueles que lutaram de armas na mão pela independência da sua pátria e do seu povo. Mesmo grávidas, os miseráveis não as pouparam; mesmo grávidas foram elas internadas nessas infectas prisões para pagar um crime que não existe, para pagar o seu amor à pátria, o amor dos seus maridos à liberdade.⁵

Contudo, Amado, em vários desses textos, nunca deixa de afirmar sua opção prioritária pelo literário consciente, dentro das perspectivas do realismo socialista, valorizando os setores da sua localidade, com o objetivo de se tornar universal.

Dentro deste plano de ação, o autor descreve com nitidez sintomática o nazifascismo, caracterizando-o como uma força de opressão social que concede privilégios apenas a alguns, como os arianos, sem, no entanto, se esquecer das escolhas fascistas.

Em “Roma bombardeada”, o cronista tem a oportunidade de evitar o desleixo intelectual com a situação da Segunda Guerra Mundial,

⁴ Itazil Benício dos Santos, *Jorge Amado: retrato incompleto*, Rio de Janeiro, Record, 1993, p. 155.

⁵ Jorge Amado, “Com infinito ódio”, *O Imparcial*, Salvador, 7 de maio de 1943, p. 3.

cuidando das intenções dos *muniquistas*⁶, que desejavam preservar a cidade dos césaes e punir somente os alemães, escondendo suas intenções de continuarem no poder, com a campanha perdida:

O bombardeio de Roma é como um aviso de que as Nações Unidas não estabelecem diferenças entre o nazismo e o fascismo, como deseja as forças *muniquistas*, que tentam salvar, nesta guerra, para eles perdida, o espírito opressor do fascismo. Para com ele continuarem a oprimir os povos e a conservar odiosos privilégios.⁷

Amado, mesmo sem o saber, se antecipa às mais atuais tendências do estudo histórico e político do nazifascismo, como atestam as opiniões de Alexander J. De Grand, em *Itália fascista e Alemanha nazista*, quando adverte na “Introdução”:

Nos anos 1980 e começo dos 1990, a maioria dos trabalhos sobre a Itália Fascista e a Alemanha Nazista não era comparativa. Desde a publicação da primeira edição deste livro, três novas direções surgiram. Em primeiro lugar, estudos comparativos sobre a Itália Fascista e a Alemanha Nazista se tornaram muito mais comuns, mesmo que suas conexões tenham se estabelecido no campo ideológico, mais do que em métodos de governo, que é o assunto deste estudo. Em segundo lugar, o debate sobre Fascismo genérico e Fascismo mínimo ganhou novo alento, com a publicação dos trabalhos de Roger Griffin, Stanley Payne, Roger Eatwell e Robert Paxton. Por último, o conceito de totalitarismo,

⁶ *Muniquismo*, *muniquista* são expressões derivadas dos encontros de Munique, de 1938, quando, sem a presença da União Soviética, o Reino Unido, a França e a Itália decidiram pelo fim da Checoslováquia e a entrega dos Sudetos à Alemanha, atendendo ao pedido de Adolf Hitler. Os termos são usados por Jorge Amado como marca ideológica, no sentido de indicar qualquer discriminação contra a URSS.

⁷ Jorge Amado, “Roma bombardeada”, *O Imparcial*, Salvador, 20 de julho de 1943, p. 3.

que caíra em desuso com o declínio da Guerra Fria, foi reavaliado como instrumento para analisar a experiência fascista.⁸

No entendimento de alguns observadores, o nazifascismo foi um movimento que priorizou duas escolhas como suas inimigas: no aspecto político, se tornou um regime anticomunista e, no aspecto cultural, antissemita, muito embora, neste último, houvesse certa diferença entre a Itália e a Alemanha.

Como mostra Robert Owen Paxton, em *A anatomia do Fascismo*, repassando o movimento, desde suas origens:

Dessa forma, Hitler, em julho de 1932, construiu o nazismo como o primeiro partido de base ampla de toda a história alemã, e o maior que existira naquele país. Suas Brigadas de Assalto inspiravam medo e admiração, por sua disposição a espancar socialistas, comunistas, pacifistas e estrangeiros. Ação direta e eleitoralismo como táticas complementares, e não contraditórias. A violência – violência seletiva contra os inimigos “anti-nacionais”, vistos por muitos alemães como não pertencentes ao rebanho – ajudou a conquistar os votos que permitiram a Hitler fingir que estava trabalhando pelo poder por meios legais.⁹

A partir desses dados de visibilidade, acrescidos da invasão covarde da União Soviética em 1941, fica bem mais viável se entender o ódio recíproco dos comunistas ao governo de Hitler e vice-versa. Acrescenta-se o afastamento temporal e a reviravolta nas tendências políticas na União Soviética, a partir da década de 50, como fatores que direcionem tais caminhos.

O importante é que Amado, malgrado a sua subserviência momentânea aos desejos de Josef Stalin, tinha uma diretriz correta na avaliação

⁸ Alexander J. de Grand, *Itália fascista e Alemanha nazista: o estilo “fascista” de governar*, tradução de Carlos David Soares, São Paulo, Madras, 2005, pp. 23-24.

⁹ Robert Owen Paxton, *A anatomia do Fascismo*, tradução de Patrícia Zimbres e Paula Zimbres, São Paulo, Paz e Terra, 2007, p. 119.

global do nazifascismo – a mesma igualdade ideológica –, como sugere em sua crônica em estudo:

No entanto, não há uma só pessoa realmente democrática que tente estabelecer diferenças ideológicas entre um e outro regime. Foi do fascismo que o nazismo nasceu, e se levou os seus métodos de terror a uma violência mais nova, o fascismo acompanhou perfeitamente a evolução de seu filho mais pujante. O nazifascismo é uma única coisa e os povos assim o odeiam, não estabelecem separação entre um e outro. Tampouco as poderão estabelecer os governos que representem os povos livres do mundo, e muitíssimo menos ainda os povos oprimidos da Europa que sabem o quanto têm sofrido nas mãos de Mussolini, capacho sórdido de Hitler.¹⁰

O escritor, no conjunto dessas crônicas da “Hora da guerra”, vê as amostras do totalitarismo *existir*, quando os maus-tratos às crianças e a todos são indiciados, o que desperta o desejo de um julgamento futuro, como em “Férias”:

Criminosos contra o mundo, contra os homens, contra a cultura e a liberdade, os nazifascistas e todos os seus aliados da quinta-coluna internacional são também criminosos contra a infância, contra o que há de mais sagrado sobre a face da terra. Amanhã, no dia fatal do ajuste de contas, quando os criminosos estiverem antes os tribunais, é necessário que a voz das crianças de hoje, sacrificadas sem piedade, se faça ouvir, e esta será a mais terrível acusação. Pedirão elas aos bandidos do *Eixo* contas dos pais que lhes foram roubados, das mães violentadas, das irmãs prostituídas, das moléstias desencadeadas, da fome nos países antes férteis, da alegria perdida. Será uma acusação irresponsável.¹¹

¹⁰ Jorge Amado, “Roma bombardeada”, *O Imparcial*, Salvador, 20 de julho de 1943, p. 3.

¹¹ Jorge Amado, “Férias”, *O Imparcial*, Salvador, 2 de dezembro de 1943, p. 3.

O ponto de observação da igualdade de procedimentos entre um e outro regime em muitas oportunidades defendido por Amado aparece em “Vingança fascista”, com as intransigências fascistas contra as crianças tomadas como presas, na Grécia paupérrima e conquistada:

É claro que os primeiros mártires foram as crianças. A população infantil da Europa tem sofrido nesta guerra, tanto ou mais que os adultos. Não é possível imaginar a cifra de crianças mortas por falta de alimentação nos países oprimidos. E, possivelmente, ocupará a Grécia, o primeiro lugar nesta trágica estatística.¹²

Nesta oportunidade, um navio inglês se ofereceu a ser submetido a todas as normas impostas pelas forças italianas que ocupavam o território grego, para retirar as crianças esfomeadas:

E a Itália fascista, a mesma que pede pela boca de Franco a humanização dos bombardeios quando suas cidades são bombardeadas, numa torpe vingança, negou o *navicert* a este barco inglês que ia de tão alta missão de humanidade, qual a de salvar crianças da morte certa pela falta de alimentos.¹³

O cronista, entretanto, não se detém apenas de um lado. Em “As quatro crianças”, Amado também mostra a face nazista, de crueldade, como escreve, “numa linguagem direta, sem floreios e sem *trucs* literários”, um comunicado de um correspondente de guerra sobre o assassinato de quatro crianças pelos nazistas em fuga:

E o cadáver de quatro inocentes crianças, quatro irmãozinhos que serviram de diversão aos bandidos nazistas fascistas na cidade de Cajazzo. Lá estavam os quatro cadáveres, a menorzinha

¹² Jorge Amado, “Vingança Fascista”, *O Imparcial*, Salvador, 26 de junho de 1943, p. 3.

¹³ Jorge Amado, “Vingança Fascista”, *O Imparcial*, Salvador, 26 de junho de 1943, p. 3.

tinha apenas três anos, a mais velha tinha doze. Os nazis iam fugir de Cajazzo, já que as forças libertadoras se aproximavam, já que as bandeiras dos Estados Unidos e da Inglaterra, juntas à bandeira de uma Itália livre e democrática, marchavam para a cidade. Os alemães iam fugir. Mas não podiam fugir assim, sem deixar uma lembrança da sua passagem, do seu valor, da sua coragem, da grandeza da doutrina nazifascista.¹⁴

O escritor brada de ódio e vontade de vingança, frente a tal comportamento hediondo, sentimentos próprios a um humano, solidário e jovem, ajuntados aos ditames partidários de destruição do nazifascismo:

De nada lhes adiantará o arrependimento tardio, a adesão de última hora às forças vitoriosas da liberdade. Os povos não esquecerão. Os povos de todas as cajazzos e de todas as lídices do mundo, na hora sagrada da vingança! Ai daquele que tente salvar um nazi! Vingança! Ai aquele que tente salvar um nazi! Os povos não esquecem!¹⁵

Amado dedica cerca de onze textos para abordar diretamente os prejuízos causados à criança na Segunda Guerra Mundial, se estendendo em outros, quase dez, que tratam do assunto em outros contextos, registrando que nenhum outro grupo de atingidos pelo nazifascismo se compara à infância agredida.

Em “Natal das crianças mártires”, o cronista começa o percurso, logo na sua terceira crônica da “Hora da Guerra”, lembrando a todos, sobretudo aos pais e mães das famílias nacionais, de não se esquecerem das crianças europeias, “mártires do germano-fascismo”.

O anticristo Hitler odeia tudo que representa beleza, lirismo e alegria. O Natal, para ele, é uma torpe invenção dos judeus e

¹⁴ Jorge Amado, “As quatro crianças”, *O Imparcial*, Salvador, 21 de outubro de 1943, p. 3.

¹⁵ Jorge Amado, “As quatro crianças”, *O Imparcial*, Salvador, 21 de outubro de 1943, p. 3

cristãos. Cristo, para ele, nada mais é que um inimigo milenar que é preciso destruir. Na Europa, neste Natal, as luzes dos presepes não iluminarão as cenas familiares de ceias álacs, de árvores cobertas de presentes. Na neve do inverno não se levantarão os bonecos de Natal. Os únicos bonecos nesse Natal das crianças européias lembrem-vos pais e mães brasileiras são os enforcados pendendo das árvores trágicas, são os que morreram de fome ou de tiros nas ruas das cidades infelicitadas.¹⁶

Na noite do aconchego familiar do Natal e das esperanças alegres das criancinhas, reaviva Amado, é bom não se esquecer dos lares surpreendidos e tumultuados da Europa, quando a tradição cultural de uma civilização é interrompida, “pisoteada pela bota assassina de Hitler não é possível a sombra boa de papai Noel debruçada sobre o leito inocente das criancinhas” – as crianças mártires, com todos os apelos.

O escritor recorda um passado recente de Natal, quando existia certo respeito à memória do Cristo, “em milhares de presepes alegres nessa noite encantada”. Na Europa de hoje, as recordações do nascimento do Salvador se apagam nos assassinatos diários, “no muro em que os reféns são fuzilados, nas árvores em que os polacos são enforcados”. Hitler é comparado a Herodes, o assassino voraz de criancinhas, quando do nascimento de Jesus. Só que muito mais cruel, a nova promessa de redenção do mundo só existe, em sua louca cabeça, no Terceiro *Reich*, com mil anos de duração:

Hitler, igual ao rei da Judéia de então, numa terrível e ampliada repetição da tragédia bíblica, mandou que as criancinhas fossem assassinadas. Os telegramas, como versículos dramáticos de uma Bíblia espantosa, nos trazem, de todos os países da Europa ocupada, na fria nudez das estatísticas, os números das crianças mortas de fome e de tortura. Na Grécia, onde a juventude era o

¹⁶ Jorge Amado, “Natal das crianças mártires”, *O Imparcial*, Salvador, 25 de dezembro de 1942, p. 3.

símbolo maior da beleza, os cadáveres pequeninos enchem as ruas onde corre um vento de morte.¹⁷

Num momento muito mais cruento: a retirada de perspectivas de futuro para as jovens crianças, a não ser seguindo as normas do regime nazista. E não apenas na Alemanha, mas em todos os postos onde os nazis resolveram assentar suas patas de feras conquistadoras.

Acrescente-se, em toda a Europa, durante a guerra, a situação de fome é generalizada. Não existem alimentos, pois todo o produzido na região é reservado, prioritariamente, às tropas germânicas de ocupação. Crianças, mulheres, velhos e doentes sem meios de sustentação – sem roupas, inclusive –, sem nenhum cuidado com a vida e a saúde dos habitantes, numa inversão total de valores:

Na França, onde nada mais há para comer, neste Natal os pais chorarão os filhos mortos durante o ano. As crianças russas da parte invadida descobriram, nesses meses de dominação, o segredo de todas as torturas. E, igual às crianças chinesas desde os dias de antes, se estão transformando em guerrilheiros. No Oriente, onde os japoneses nazis são uma caricatura de gente, as felizes e puras crianças das ilhas conhecem o significado da suprema maldade. Neste Natal, sobre as crianças da Europa e da Ásia, onde quer que se encontre o nipo-nazifascismo, só as palavras trágicas da fome, da miséria e da desgraça ressoam.¹⁸

O autor solicita aos leitores brasileiros que criem um laço de solidariedade, para encarar esta luta insana, onde as crianças são os primeiros da lista de atingidos pelo nipo-nazifascismo, e conclama toda a nação brasileira:

Neste Natal devemos decidir que ele será o último com criança mártires no mundo, que será o último enxovalhado pela presença

¹⁷ Jorge Amado, “Natal das crianças mártires”, *O Imparcial*, Salvador, 25 de dezembro de 1942, p. 3.

¹⁸ Jorge Amado, “Natal das crianças mártires”, *O Imparcial*, Salvador, 25 de dezembro de 1942, p. 3.

do nazismo na terra. Junto ao berço dos nossos filhos, pais e mães do Brasil, devemos na noite de hoje, jurar que daremos todas as nossas forças para que o próximo Natal seja uma festa em todo mundo, para que Cristo possa nascer nos presepes da Europa, para que não existam mais crianças morrendo de fome e morrendo de torturas. Para que o sangue das crianças brasileiras não chegue a correr, como um rubro afluente, para rio de sangue, dos sangues das crianças sobre o qual os exércitos nazis passeiam sua ignomínia. Para isto é preciso que não tenhamos dar o nosso próprio sangue. Para que amanhã, no próximo Natal, vencidas as forças demoníacas do nazismo, mais uma vez, alegria tenha substituído o terror na face inocente das crianças!¹⁹

Na crônica “Estes que matam crianças...”, Amado começa com um hino de amor à vida, às coisas simples e costumeiras de todos os dias, ao misterioso que nos cerca, ao futuro; e também uma advertência contra aqueles como os nazifascistas, que retiram a esperança da vida humana, que desconfiam da existência, subvertem e truncam a beleza e o lirismo das crianças:

Os livros cheios de poesia, a luta por um futuro melhor para a humanidade, as árvores dos parques melancólicos e das florestas densas, as noivas e as esposas, os filhos e os pais. Existe a música que vem de um cais na madrugada, o luar que escorre sobre a terra desde um céu de estrelas. Ah, amigos, a vida é bela e, nós, os que a vivemos ardentemente, a amamos com um amor profundo. Nós que somos livres sobre a terra, nós que levamos a liberdade no coração e que a possuímos sempre, mesmo nos piores instantes do mundo. Nós que sentimos e amamos o povo, que rimos e choramos com ele, que sabemos seus segredos de dor e de esperança. Ah! É bela a vida e nada é tão glorioso como viver!²⁰

¹⁹ Jorge Amado, “Natal das crianças mártires”, *O Imparcial*, Salvador, 25 de dezembro de 1942, p. 3.

²⁰ Jorge Amado, “Estes que matam crianças...”, *O Imparcial*, Salvador, 11 de fevereiro de 1943, p. 3.

A vida do homem está cheia de surpresas e imprevistos: um jogo continuado de claro e escuro, uma surpreendente rejeição e aceitação que formam a maravilha de habitar neste universo, de iguais e diferentes, sem qualquer ligação hierárquica.

Não se pode retirar essa variedade dos caminhos do humano. A criança é uma porta para o futuro. Não se pode, de nenhum modo, macular a existência infantil.

São esses passos que o nazifascismo quer obscurecer. Não existe maior mutilação do que a praticada com a juventude, com a infância. Eis a maior de todas as vítimas de Hitler e de seus asseclas.

No entanto, o assassinato de quatrocentas crianças, em Kursk, é estranho e apavorante:

A vida era bela e digna, era luta e era esperança, era poesia e era aventura. Eles chegaram das escolas de ódio, das escolas de desonra, monstruosas feras criminais. Sangue escorrendo dos lábios de vampiro, coração de hienas, mãos covardes, olhos traidores. Serão mesmo homens? Ou serão apenas fruto de um conúbio demoníaco, nascidos de ventres amaldiçoados, educados para a desgraça e a indignidade? Não são homens, não. São assassinos, frios implacáveis, subvertedores da beleza da vida. Vieram e se atiraram sobre o mundo e insultaram as mulheres, torturaram os homens, mataram as crianças. Em Kursk foram quatrocentas, amigos, jamais nos esqueceremos. Jamais!²¹

Inacreditável! Isso não é uma guerra comum. Esse crime, mesmo que fosse ficcionalmente criado, é inominável. . .

Apenas um encaminhamento se mostra possível e desejável: o da rebeldia contra tais atitudes, o que leva Amado a se expressar, mesmo que revestido das cores partidárias:

Quatrocentas crianças foram decapitadas nas ruas de Kursk pelo germanofascismo. Não as esqueceremos jamais, nós, os que

²¹ Jorge Amado, “Estes que matam crianças...”, *O Imparcial*, Salvador, 11 de fevereiro de 1943, p. 3.

amamos a vida, a sua dignidade, a sua beleza. Viemos de descobrir toda a alegria da vingança e vingaremos estas infâncias sacrificadas. Suas cabeças rolaram inocentes, muitas cabeças culpadas rolarão. Amigos, eles, os monstros nazistas, querem subverter a vida, enlameá-la, torná-la indigna de ser vivida. Vamos defender a vida, amigos, morrer e matar pela Pátria, pela Humanidade, pela beleza da vida.²²

Mas, o cronista engajado não para, prossegue ao mostrar desencontros existenciais, com crianças, em países ou regiões da Europa invadida pelo nazifascismo: Alsácia-Lorena, União Soviética, Iugoslávia.

De saída, Amado elege o ficcional habitante da Alsácia-Lorena – uma região de permuta de posse continuada, entre a França e a Alemanha, a depender das vitórias em guerras –, “O estudante alsaciano”, jovem na escola das primeiras letras, assim reconhecido por falta de nome próprio e assim designado no texto.

O escritor, certamente em posse dos ditames partidários, faz do estudante um típico e apaixonado representante da terra ocupada, com opção determinada pela França, o que o leva à recordação dos seus tempos – míticos? – da escola primária, não garantindo o cronista “pelas palavras exatas”:

Mas, depois os alemães vieram e a Alsácia-Lorena foi dominada por eles. E os jovens franceses da região, em lugar do velho professor de barbas brancas, tiveram um seco e magro professor alemão, precursor dos nazistas. Aconteceu numa aula de geografia, durante os interrogatórios sobre a localização dos países no mapa do mundo. Ao ser perguntado a um jovem estudante onde ficava a França, ele se levantou, encarou o professor alemão, apontou com o dedo o coração: “A França! A França está aqui”...²³

²² Jorge Amado, “Estes que matam crianças...”, *O Imparcial*, Salvador, 11 de fevereiro de 1943, p. 3.

²³ Jorge Amado, “O estudante alsaciano”, *O Imparcial*, Salvador, 24 de fevereiro de 1943, p. 3.

Toda essa bravura do jovem ídolo em frente ao “magro professor alemão” de geografia, um representante, em certo sentido, do governo alemão, antes da Primeira Guerra, o que o vem aproximar das notícias veiculadas pelo “telegrama de Berna”, a respeito da morte, pelos nazistas, de jovens alsacianos:

Treze jovens alsacianos, descendentes daquele estudante do poema, nascidos do seu heroísmo juvenil, foram fuzilados pelos nazis, quando tentavam alcançar a fronteira suíça para não servir no exército nazista. Antes outros três morreram lutando, pois foram dezoito os que fugiram, numa fuga para a qual as mulheres alsacianas concorreram. Em Estrasburgo eles foram fuzilados.²⁴

Após, vem a narrativa do assassinato do também jovem herói soviético, na crônica “Balada de Oleg Koshevi”:

O rio Donetz tingiu-se com o teu sangue, imortalizou-se com ele. Herói de quinze anos, Oleg Koshevi, filho do povo russo, chefe juvenil de guerrilhas de meninos! Nunca mais te esqueceremos. Tua terra estava dominada pelos assassinos e viste as mulheres serem violadas, os homens fuzilados, viste os soldados lutando, os velhos espancados, a terra, antes de todos, agora entregue aos nazistas invasores. Eras um menino, mas fostes educado nesse novo humanismo russo, esse humanismo socialista que encheu de amor o teu coração pelos homens e pela humanidade inteira, pelo campo e pelas fábricas, pelos livros e pelos poetas.²⁵

Não se sabe até em que ponto se trata da fusão do ficcional com o jornalístico. Como afirma Amado, Oleg é um jovem guerrilheiro soviético que, com a invasão nazista, se torna, como outros colegas, num batalhador, para expulsar os agressores da União Soviética.

²⁴ Jorge Amado, “O estudante alsaciano”, *O Imparcial*, Salvador, 24 de fevereiro de 1943, p. 3.

²⁵ Jorge Amado, “Balada de Oleg Koshevi”, *O Imparcial*, Salvador, 9 de fevereiro de 1944, p. 3.

Aparece muito do posteriormente presente em *O mundo da paz*, o que tornam turvas as tentativas de crédito num jornalista e servidor partidário, radical, como ele próprio se coloca em seu livro:

Sei bem que existem homens que condenam esse amor à União Soviética como se ele representasse uma traição à pátria. Eu mesmo me vi assim acusado na imprensa brasileira e creio que esse foi um dos pretextos usados para expulsar da Câmara de Deputados a mim e aos demais camaradas que representavam, no parlamento, os trabalhadores do Brasil. Dizem que nós substituímos o amor à pátria pelo amor à União Soviética, que miramos como nossa verdadeira pátria. Arrotam uma soberba indignação, parecem ofendidos nos seus mais elevados sentimentos patrióticos.²⁶

No entanto, toda essa crença vai, após a *desestalinização*, começar a ruir, e o intelectual consciente proíbe, em 1953, novas edições de *O mundo da paz*, sob a alegação de que o livro se achava desatualizado e era sectário²⁷.

O estudo do atingir às crianças pelo nazifascismo passa ainda em “Olga, Vladimir e Militsa”. Militsa era uma jovem camponesa iugoslava, com a mãe, Olga, falecida nas lutas durante a Segunda Guerra Mundial, na Iugoslávia, ainda em um instante em que a vitória não estava decidida naquelas terras: as forças populares para expulsão do invasor nazifascista se dividiam entre o comando de Mihailovitch, no dito de Amado, do partido de retorno do rei Pedro, refugiado em Londres; e Tito, também para expulsar os invasores, mas, vindo das lutas na Espanha, ao lado da União Soviética.

²⁶ Jorge Amado, *O mundo da paz. União Soviética e democracias populares*, Rio de Janeiro, Vitória, 1951, p. 17.

²⁷ Rosane Rubim e Maried Carneiro, *Jorge Amado 80 anos de vida e obra*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1992, p. 49.

A crônica, parece, tem o objetivo de humanizar a imagem de Tito, como um protetor das crianças desamparadas:

A história de Militsa é a própria história do movimento libertador iugoslavo. Em alguma parte das montanhas da Bósnia está o túmulo de Olga, mãe de Militsa. Caiu ferida no combate, ainda se arrastou durante nove dias, na retaguarda dos soldados, apoiada no braço do marido, Vladimir, guerrilheiro ele também. A família Dedier ficará na história desta guerra dos povos contra a tirania nazifascista como símbolo e exemplo.²⁸

No meu ponto de observação, é uma história exemplar para mostrar a grandeza das lutas de Olga, e serve, do mesmo modo, como um retrato de recordação – que viria! – de um mundo justo e respeitador da paz, como seria mostrada, em *O mundo da paz*, a União Soviética. Diz o texto:

Vladimir contou sua história aos correspondentes de guerra. Nos seus olhos claros não via lágrimas. Havia um brilho seco, uma decisão inabalável: vingar sua esposa e sua pátria. Hoje ele está de novo de fuzil ao ombro, nas montanhas da Iugoslávia, ao lado de Tito. Militsa é a alegria do acampamento de guerrilheiros. A bandeira da Pátria libertada sobe nos mastros onde a suástica estivera antes. Outras Olgas marcham de fuzil a tiracolo. E Militsa aprende o verdadeiro sentido da grandeza humana!²⁹

Não é bom esquecer que Amado, membro e servidor hierárquico do Partido Comunista, apesar de sua boa vontade com a agressão às crianças, também ajuda a preparar a todos para o período posterior à Segunda Guerra Mundial, quando a União Soviética, vencedora principal das batalhas na Europa, ditará as normas de influência e a delimitação de suas fronteiras, como no Leste europeu.

²⁸ Jorge Amado, “Olga, Vladimir e Militsa”, *O Imparcial*, Salvador, 29 de fevereiro de 1944, p. 3.

²⁹ Jorge Amado, “Olga, Vladimir e Militsa”, *O Imparcial*, Salvador, 29 de fevereiro de 1944, p. 3.

Este relato das crueldades nazifascistas com as crianças talvez direcione, com mais clareza, as afirmações de Amado presentes em “Ódio”:

Ódio aos monstros criminosos, às bestas assassinas. Amanhã chegarão os russos junto às muralhas construídas sobre o sangue polonês, as muralhas serão derrubadas, e a Polônia será vingada. Não restará nazista sobre a face da Polônia mártir. Então, e somente então, amiga, podes encher teu coração de outro sentimento que não seja o do ódio, ódio total e profundo, pelos criminosos de todos os crimes, e os mais revoltantes e abjetos que o mundo assistiu. Ódio, amiga, ódio e mais ódio aos assassinos, ódio até que o último deles seja exterminado e até a lembrança da sua nefanda memória haja desaparecido!³⁰

É por essas vias que Amado discorre sobre a perseguição das crianças na Segunda Guerra Mundial, pelos nazifascistas.

³⁰ Jorge Amado, “Ódio”, *O Imparcial*, Salvador, 19 de janeiro de 1943, p. 3.

***O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* ou a arte de contar histórias**

Bernardette Capelo-Pereira¹

Escrita em 1948, como presente do primeiro aniversário de seu filho, “para que um dia ele a lesse”, esta narrativa só veria a sua publicação trinta anos mais tarde, em 1978, após a sua redescoberta, em 1976, pelo filho. Jorge Amado explicita ainda no Prefácio que publica o texto tal como o escreveu, pois, “se fosse bulir nele, teria de reestruturá-lo por completo, fazendo-o perder sua única qualidade: a de ter sido escrito simplesmente pelo prazer de escrevê-lo, sem nenhuma obrigação de público e de editor”². Será por esse só prazer da escrita, e por esse endereçamento singular, que podemos reconhecer neste livrinho uma arte de contar que, no conjunto da sua obra, só viríamos a encontrar na segunda fase, a partir da publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958? Deixo esta pergunta em aberto e a ela voltarei no final.

¹ Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Nota: a autora utiliza a antiga ortografia.

² Jorge Amado, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor*, 21.^a ed., Alfragide, Publicações D. Quixote, 2012 [1.^aed.: Brasil, 1978].

Vejamos, então, o que neste livro tanto seduz o leitor e quais as estratégias do contador de histórias.

1. “*Era uma vez...*”: origem e natureza das histórias

Antes de iniciar a narração, o texto procura estabelecer as suas raízes e criar um pacto com o leitor, envolvendo-o num clima mágico.

Após o Prefácio e a Dedicatória, o texto abre com uma epígrafe que reproduz, segundo indicação do autor, “Trova e filosofia de Estêvão da Escuna, poeta popular estabelecido no Mercado das Sete Portas, na Bahia”:

O mundo só vai prestar
Para nele se viver
No dia em que a gente ver
Um gato maltês casar
Com uma alegre andorinha
Saindo os dois a voar
O noivo e sua noivinha
Dom Gato e dona Andorinha.³

Nesta “trova” que utiliza formas do futuro, configura-se uma utopia: a vitória do amor sobre preconceitos sociais, ao mesmo tempo que a narrativa mostra a sua matriz popular, tão presente na obra amadiana.

Segue-se uma espécie de introdução, que dá o tom efabulatório e maravilhoso e remete a origem da história para o tempo sem tempo das histórias: “Era uma vez antigamente, mas muito antigamente, nas profundas do passado, quando os bichos falavam [...]. Aconteceu naquele então uma história de amor”⁴.

No primeiro capítulo, intitulado “Madrugada”, conta-se uma história que envolve elementos cósmicos, personificados e poeticamente

³ Jorge Amado, 2012, p. 9.

⁴ Jorge Amado, 2012, p. 11.

descritos – a Manhã, a Noite, o Sol, o Vento, a Chuva, o Tempo. A Manhã, protagonista, descrita como “delicada rapariga”, com “sonhos de donzela casadoira”, “risonha e inconsequente, jovem e aloucada, pouco afeita a regras e códigos”, tem como trabalho diário “acordar cedíssimo para apagar as estrelas que a Noite acende com medo do escuro” e esquentar o Sol, trabalho cansativo, para o qual, quase sempre tem a ajuda do Vento, que nutre por ela “uma secreta paixão”. Não tão secreta, diz o narrador, pois “anda na boca do mundo”: “A respeito do Vento circulam rumores, murmuram-se suspeitas, dizem-no velhaco e atrevido”. Mas, diz o narrador, “também tinha inegáveis qualidades”: “alegre, ágil, dançarino de fama, pé de valsa celebrado, amiguel, sempre disposto a ajudar os demais, sobretudo em se tratando de senhoras e donzelas. Por mais cedo fosse, mais frio fizesse, estivesse onde estivesse [...], pela madrugada arribava ele em casa do Sol para cooperar com a Manhãzinha”, e conta-lhe aventuras e histórias, pois “bisbilhoteiro e audacioso, rei dos andarilhos, rompendo fronteiras, invadindo espaços, vasculhando esconderijos, o Vento carrega um alforje de histórias para quem queira ouvir e aprender”. A Manhã, “pouco dada ao trabalho” e “fanática por uma boa história”, fica a ouvi-lo e atrasa-se no seu trabalho, causando sérios transtornos aos relógios e aos galos da madrugada, que fizeram “uma denúncia ao Tempo – senhor de todos eles”.

Um dia, esse atraso “ultrapassou os limites da tolerância”: a Manhã exigira ao Vento “a narrativa detalhada e inteira, até o lance final”. Mas a história deixou-a “sonhadora” e “ligeiramente melancólica”, numa “confusão de sentimentos”. Interroga-se e efabula a Manhã sobre as verdadeiras “intenções do Vento”: “Por que escolhera ele exactamente aquela história? Haveria uma moral a retirar do relato? Ou o Vento o fizera apenas pelo gosto da narrativa, gratuitamente?”. Em discurso indirecto livre, a narrativa apresenta os pensamentos da Manhã sobre os possíveis sentimentos do Vento, sendo assaltada pelo sonho mas também pela dúvida: “Livre e inconstante, solteirão profissional, pensaria o Vento realmente em se casar? Contavam-se às dezenas as paixões, os

casos, as aventuras, os escândalos”. “Mesmo assim vale a pena sonhar”, conclui, e perde-se a Manhã nos seus devaneios.

Com tantas queixas recebidas, pelo “tão grande atraso”, o Tempo ralha com a Manhã, não sem “um sorriso cúmplice no rosto solene de barbas e rugas”. Perante a confissão da verdade, o Tempo pede para lhe contar a história que o Vento lhe contou, em troca do que lhe dará “uma rosa azul que medrou há muitos séculos e hoje não se encontra mais”, diz o Tempo. No meio da narração, o Tempo adormece, mas a Manhã não se importa, pois “ao debulhar a narrativa parece-lhe escutar a voz cariciosa do Vento, vê a expressão de súplica nos olhos malandros”.

Através do comportamento da Manhã, após ouvir a história, a narrativa sugere ao leitor atitudes de recepção de histórias, interrogando-se sobre o sentido e as funções da história, incluindo a função catártica que surge no final.

Sob a forma de um maravilhoso poético, esta história da Manhã e do Vento, apesar de não ter fim e ficar a pairar no tempo, pode ler-se, *a posteriori*, como matriz especular da história do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá, sugerindo uma espécie de correspondência entre personagens – Manhã/Andorinha Sinhá e Vento/Gato Malhado – e introduzindo componentes narrativas que vão surgir dentro da segunda história, tais como a centralidade da problemática do tempo, a crítica de costumes, o discurso indirecto livre, expressões oralizantes e as intervenções do narrador. É como elidida história, encaixada nesta história cósmica intemporal, que surge a história do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá, história que é matéria de narração do Vento à Manhã e desta ao Tempo, como se o intemporal fosse um magma cósmico onde todas as histórias mergulham e de onde emergem, nascidas, como para o Vento, de um ver-mundo.

É, no capítulo seguinte, sob a forma de “Parêntesis”, que o Autor esclarece que essa é a proveniência da história que vai contar, remetendo o seu conhecimento para uma origem também ela de fábula: contou-lha o ilustre Sapo Cururu, “velho companheiro do Vento” – “Doutor em Filosofia, Catedrático de Linguística e Expressão Corporal” e

outros títulos – com uma intenção muito peculiar: para ilustrar a “irresponsabilidade do amigo”, “desperdiçando-se em fantasias”, em vez de utilizar o seu tempo em “assuntos de nobre proveito”.

Ao mesmo tempo que configura a sua posição como intermediário entre o universo do maravilhoso, a que tem acesso, e o universo do real, o mundo de antigamente e de agora, o oral e o escrito, o autor, com ironia, traça uma linha que separa duas visões do mundo, dois universos: o universo do sonho e das histórias e o universo pragmático do académico saber. É com o primeiro que o autor se identifica e nele convida o leitor a entrar, advertindo: “Se a narração não vos parecer bela, a culpa não é do Vento nem da Manhã, muito menos do sapiente Sapo Cururu, *‘doctor honoris causa’*. Posta em fala de gente não há história que resista e conserve o puro encanto; perdem-se a música e a poesia do Vento”⁵.

O autor remete, assim, para o encantatório das histórias, cuja raiz reside para além da língua, insuficiente para dizer esse sopro anímico, ao mesmo tempo que vai seduzindo o leitor para a história a contar.

2. Elogio do amor: utopia e realidade

“Velha fábula”⁶, a narrativa coloca como personagens principais o Gato Malhado e a Andorinha Sinhá, protagonistas de uma história de amor que tem como pano de fundo a comunidade de animais e plantas, e até a Pedra, do parque. Como é próprio das fábulas e das histórias populares, nem o tempo nem o espaço merecem especificações, para melhor significar o seu sentido universal. A história tem um princípio e um fim, desenrolando-se ao ritmo da transformação das estações, entre o enamoramento, na primavera, e um final de perda e sofrimento, no Inverno, apesar de, nesta estação, ocorrer a festa de casamento da An-

⁵ Jorge Amado, 2012, p. 21.

⁶ Jorge Amado, 2012, p. 7.

dorinha, uma “noite sem estrelas” para o Gato, pois “já não havia futuro com que alimentar seu sonho de amor impossível”⁷.

Esta história de amor entre o Gato Malhado e a jovem Andorinha Sinhá é contada com grande poeticidade e delicadeza, diferentemente da perspectiva de todos os outros habitantes do parque que a viam como um escândalo, segundo preconceitos de raça, idade e classe social. Na sua verdade, o amor configura-se como diferença, como exceção, revestindo-se de um cunho de marginalidade, numa sociedade dominada, por contraste, por preconceitos e hipocrisia. Como fábula que é, as personagens do mundo animal representam tipos do mundo social. Digamos que a poeticidade que o autor coloca na história de amor serve também a crítica mordaz e humorística da sociedade dos animais do parque, não apenas no que se refere ao utilitarismo hipócrita que a orienta na vivência e julgamento das relações, mas também no que respeita à falsidade e à cobardia das suas atitudes, particularmente através da personagem do Papagaio, e ao vazio formalista de discursos intelectuais académicos, como é o caso do Sapo Cururu.

No par Gato Malhado/Andorinha Sinhá, vemos que o Gato Malhado é o verdadeiro protagonista, aquele que colhe a simpatia do narrador. O narrador focaliza a sua atenção sobre os seus comportamentos e o seu sentir, e com ele inicia e termina a narrativa. É o despertar do Gato Malhado para a primavera – ele que antes vivia sempre de mau humor, solitário e temido por todos no parque – que constitui um verdadeiro acontecimento e merece um demorado e atento olhar do narrador. Marginal e marginalizado, ao contrário da Andorinha Sinhá, jovem, risonha, “curiosa e conversadeira”, que a todos encantava e, “no dizer geral não existia, em nenhum dos parques por ali espalhados, andorinha tão bela nem tão gentil”. A apresentação da Andorinha é, assim, feita de forma simples e breve, em meia página de um capítulo sob o título de “Novo Parêntesis para apresentar a Andorinha Sinhá”⁸.

⁷ Jorge Amado, 2012, p. 98.

⁸ Jorge Amado, 2012, p. 33.

E mesmo o elogio do amor na narrativa faz-se, sobretudo, através da perspectiva do Gato, delineando-se mesmo uma espécie de identificação do autor com esta personagem. São várias as marcas expressas dessa identificação: o capítulo “A estação da primavera”, que conta as inesperadas transformações no comportamento do Gato Malhado, termina com a seguinte frase “Em torno era a primavera, sonho de um poeta”. Após um “Parêntesis” na narração, o 5.º capítulo – “Continuação da estação da primavera” – inicia-se com a repetição da frase e, quase no final do capítulo, referindo o seu “método anárquico de contar uma história”, o narrador conclui: “Mas o esquecimento pode ir por conta do transtorno que a chegada da primavera causa aos gatos e aos contadores de histórias”.

Esta simpatia do narrador projecta-se, também, sobre a caracterização do Gato Malhado: solitário, silencioso, de mal com o mundo, culpabilizado por todos os males (excepto pela sábia Coruja, que dizia que talvez tudo isso “não passasse de incompreensão”⁹ – a quem só o amor transforma, ganhando olhos e ouvidos para a beleza que o rodeava – até que um dia, quando todos à sua volta haviam fugido, viu, no ramo de uma árvore, a Andorinha Sinhá que o fitava e lhe sorria. O narrador conta a mudança do seu estar no mundo: “Tornara-se um ser brando e amável, era o primeiro a cumprimentar os outros habitantes do parque”; “Aventurar-me-ei mesmo a afirmar que ele cultivou, naquela época, bons e generosos sentimentos. E baseio esta audaciosa afirmação no facto, entre outros de menor importância, de ter-se arriscado para expulsar do parque a Cobra Cascavel quando ela apareceu durante o verão”¹⁰. Mas nem isso alterou a atitude dos outros, que interpretaram malevolamente o seu comportamento, tendo o Papagaio espalhado uma “cruel teoria explicativa”. “Só a Andorinha Sinhá elogiou o feito”.

Aliás, a Andorinha, que era curiosa, e “gostava que a convencessem das coisas com boas e justas razões”¹¹, tinha começado a interessar-se

⁹ Jorge Amado, 2012, p. 28.

¹⁰ Jorge Amado, 2012, p. 76.

¹¹ Jorge Amado, 2012, p. 53.

pelo Gato, justamente pela diferença e pelo enigma que os seus comportamentos suscitavam: “Aquele sujeito caladão, orgulhoso e metido a besta bulia-lhe com os nervos. Habituará-se a vir espiá-lo quando ele dormia ou esquentava sobre a grama. Escondida, mirava-o durante horas perdidas, cismando nas razões por que o feioso não mantinha relações com ninguém. Ouvia falar mal dele mas fitava o seu nariz róseo de grandes bigodes, e – ninguém sabe por que – duvidava da veracidade das histórias”¹².

Sabemos pouco do que a Andorinha ia sentindo e pensando, em função das conversas e encontros que foram acontecendo.

O mesmo não acontece com o Gato Malhado, que acompanhamos na evolução do desabrochar da paixão, sendo através dele que o narrador representa o processo de enamoramento e faz o elogio do amor.

Nesse elogio, convergem o discurso lírico e o discurso filosófico. Apenas um exemplo do discurso lírico: “Quando, ao cair da noite, voltava para sua cama – um velho trapo de veludo – olhou uma flor e nela viu refletidos os rasgados olhos da Andorinha. Febril, foi ao lago beber água e na água também enxergou a Andorinha que sorria. E a reconheceu em cada folha, em cada gota de orvalho, em cada réstia de sol crepuscular, em cada sombra da noite que chegava. Depois a descobriu vestida de prata na lua cheia para a qual miou um miado dolorido. Ia alta a noite quando conseguiu dormir. Sonhou com a Andorinha, era a primeira vez que ele sonhava havia muitos anos”¹³.

Aproveitando o sono de ambos, o narrador aproveita para filosofar sobre o amor:

Desejo dizer que há gente que não acredita em amor à primeira vista. Outros, ao contrário, além de acreditar afirmam que este é o único amor verdadeiro. Uns e outros têm razão. É que o amor está no coração das criaturas, adormecido, e um dia qualquer ele desperta, com a chegada da primavera ou mesmo no rigor do inverno. Na primavera é mais fácil, mas isso já é outro tema, não

¹² Jorge Amado, 2012, p. 44.

¹³ Jorge Amado, 2012, p. 55.

cabe aqui. De repente, o amor desperta de seu sono à inesperada visão de outro ser. Mesmo se já o conhecemos, é como se o víssemos pela primeira vez e por isso se diz que foi amor à primeira vista. Assim o amor do Gato Malhado pela Andorinha Sinhá.

Esclarecendo o seu enfoque sobre o Gato Malhado, e justificando-o, o narrador acrescenta: “Quanto ao que se passava no pequeno porém valoroso coração de Sinhá, não esperem que eu explique ou desvende. Não sou tão tolo a ponto de achar-me capaz de entender o coração de uma mulher, quanto mais de uma andorinha”¹⁴.

Entre passeios, conversas, risos, descoberta de novas belezas na natureza, passaram a primavera e o verão, até que chega o outono e com ele a tristeza da consciência do amor impossível. O final da história, sem deixar de ser um elogio do amor, representa a vitória da “*doxa*” colectiva, que já a sabedoria da Coruja, confidente do Gato e compreensiva do amor, não tinha deixado de formular: naquela sociedade o amor entre diferentes era proibido. Acaba a Andorinha por se conformar à opinião geral e casar com o Rouxinol, apesar de manter o seu amor pelo Gato Malhado, sinalizado pela pétala de rosa e pela lágrima que deixa cair sobre ele, no dia do seu casamento, um dos momentos intensamente líricos da narrativa.

3. A experiência do tempo

O texto revela-se particularmente interessante no tratamento da problemática do tempo que aborda de vários ângulos, podendo mesmo dizer-se que, se o tema é o amor, a sua problemática é a experiência do tempo.

Surgem na narrativa várias camadas e categorias do tempo:

- a) o tempo cósmico e intemporal, o Tempo com maiúscula. As histórias, como já vimos, inscrevem-se, na sua origem e na sua

¹⁴ Jorge Amado, 2012, p. 55.

transmissão, nessa intemporalidade, e no seu interior abrem um tempo outro, fora do tempo cronometrado, utilitarista. Os atrasos da Manhã, ouvindo histórias, causaram “irremediável transtorno aos relógios, obrigados a diminuir o ritmo dos pêndulos e ponteiros” e, com isso, o ritmo da produção industrial, remetendo assim também para um tempo histórico, que o narrador trata de forma alegórica e caricatural:

Muitos relógios enlouqueceram, não voltaram jamais a marcar a hora certa, atrasados ou adiantados, trocando o dia pela noite. [...] Certo relógio universalmente famoso, colocado na torre da universalmente famosa fábrica dos universalmente famosos relógios [...] ele próprio campeão olímpico da hora exacta, suicidou-se, enforcando-se nos ponteiros, por não mais suportar a lentidão da Manhã e o atraso geral da produção. Era um relógio suíço com exemplar senso de responsabilidade e imenso patriotismo industrial.¹⁵

O texto, explicitamente, faz uma crítica à ideologia da produtividade e a um determinado modelo social, onde não há lugar para o sonho e a beleza.

- b) no tempo histórico inscreve-se também o tempo, presente, da narração. O autor/narrador sinaliza, ao longo de toda a narrativa, o seu presente lugar de instância enunciativa e interpela constantemente os seus leitores, marcando o presente da comunicação narrativa. Desde o início do texto, convoca a diferença entre o tempo da história – os tempos de antigamente – e os tempos do presente da narração. E a propósito do Vento, tece até comentários sobre a diferença de mentalidades em diferentes momentos

¹⁵ Jorge Amado, 2012, pp. 15-16.

históricos:

A caçoada predileta do Vento é meter-se por baixo da saia das mulheres, suspendendo-as com malévola intenção exibicionista. Truque de seguríssimo efeito nos tempos de antanho, traduzindo-se em risos, olhares oblíquos e cobiçosos, contidas exclamações de gula, ahs! E ohs! entusiásticos. Antigamente, porque hoje o Vento não obtém o menor sucesso com tão gasta demonstração: exhibir o quê, se tudo anda à mostra e quanto mais se mostra menos se quer ver? Quem sabe, as gerações futuras lutarão contra o visível e o fácil, exigindo, em passeatas e comícios, o escondido e o difícil.¹⁶

- c) a diferença entre a duração do tempo da história e a duração do tempo da narração é também objecto de explicitação textual. Nesta narrativa, o tempo da história organiza-se segundo as estações do ano, com os respectivos valores simbólicos. Contudo, o narrador trata diferentemente o tempo real das estações, em função dos sentimentos das personagens, submetendo o tempo a uma dilatação ou a uma contracção. Assim, dedica longas páginas à primavera, tempo do enamoramento, e trata o verão em tempo breve, explicando tal opção: “Este é um capítulo curto porque o verão passou muito depressa com o seu sol ardente e suas noites plenas de estrelas. É sempre rápido o tempo da felicidade. O Tempo é um ser difícil”¹⁷. E, quando chega o Inverno, diz: “Este devia ser um capítulo longo porque o começo do inverno foi um tempo de sofrimento. Mas por que falar de coisas tristes, por que contar as maldades do Gato Malhado cujos olhos andavam escuros de tão pardos?”¹⁸. O narrador reafirma assim a sua condição de gestor do tempo narrativo e dá a ver o trabalho do contador de histórias como operação de selecção e processo

¹⁶ Jorge Amado, 2012, p. 14.

¹⁷ Jorge Amado, 2012, p. 67.

¹⁸ Jorge Amado, 2012, p. 95.

combinatório. No capítulo 7.^o – “Fim da estação da primavera” – o narrador informa:

Não vou mais reproduzir os diálogos. E tomo tal resolução porque eram todos um pouco parecidos e somente aos poucos, com o correr do tempo, se fizeram dignos de uma história de amor. Quem sabe, talvez mais adiante eu reproduza um, se houver ocasião”.¹⁹

d o tempo subjectivo: quase no final da história, o narrador trata de maneira muito sumária a festa de casamento da Andorinha Sinhá, justificando:

Para que esta história terminasse alegremente, o meu dever seria descrever a festa dada à noite pelos pais da Andorinha Sinhá. [...] A Manhã descreveu a festa inteirinha ao Tempo, dando detalhes dos vestidos, das comilanças, da mesa de doces, da ornamentação da sala. Mas tudo isso o leitor pode imaginar a seu gosto, com inteira independência”.²⁰

O querer do narrador é outro, pois outro é o seu ponto de vista, focado o seu olhar sobre o Gato Malhado, “solitário no parque”, para quem a festa do casamento foi “noite sem estrelas”. “Apenas uma pétala vermelha sobre o coração, uma gota de sangue”. A música que, para os noivos, era “canto nupcial”, início, era para o Gato Malhado, “canto funerário”, fim. O narrador mostra, assim, as várias faces da realidade e a existência de diferentes percepções subjectivas do tempo e dos acontecimentos. E, ainda, que o contador de histórias será sempre um intérprete do tempo e do mundo, e, no seu tratamento, revela uma inteligência e uma sensibilidade.

¹⁹ Jorge Amado, 2012, p. 62.

²⁰ Jorge Amado, 2012, pp. 97-98.

4. O manto compósito das histórias: texturas discursivas

Uma das estratégias de sedução do leitor passa por uma sábia composição e pela diversidade de discursos de que a narrativa se entretetece, num constante piscar de olho ao leitor, mostrando por dentro a arte de contar, que se torna objecto da “conversa” com o leitor, num tom oralizante, que pontua todo o texto, em registo divertido e, muitas vezes, irónico, mostrando pelo avesso, como se o não fosse, o seu poder de gerir não apenas o tempo da história, mas também a ordem dos segmentos narrativos. É assim que o 6.º capítulo se intitula “Capítulo inicial, atrasado e fora de lugar”.

No final do 5.º capítulo (ou segmento), comenta:

Foi assim, com esse diálogo um pouco idiota, que começou toda a história do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá. Em verdade a história, pelo menos no que se refere à Andorinha, começou antes. Um capítulo inicial deveria ter feito referência a certos atos anteriores da Andorinha. Como não posso mais escrevê-lo onde devido, dentro das boas regras da narrativa clássica, resta-me apenas suspender mais uma vez a ação e voltar atrás. É, sem dúvida, um método anárquico de contar uma história, eu reconheço. Mas o esquecimento pode ir por conta do transtorno que a chegada da primavera causa aos gatos e aos contadores de histórias. Ou melhor ainda, posso me afirmar um revolucionário da forma e da estrutura da narrativa, e que me dará de imediato o apoio da crítica universitária e das colunas especializadas de literatura.²¹

E remata o 6.º capítulo (o tal “atrasado e fora de lugar”) do seguinte modo: “E aqui termina o capítulo inicial e voltamos à história, lá adian-

²¹ Jorge Amado, 2012, p. 39.

te, onde a deixamos por erro de estrutura ou por moderna sabedoria literária”²².

Repare-se como o autor mostra o jogo nesta ambiguidade entre dever seguir o fio dos acontecimentos e não o fazer, sinalizando a liberdade e a responsabilidade do contador de histórias. Expressamente, enuncia a questão “da forma e da estrutura da narrativa”, aproveitando para uma referência mordaz ao facto de a crítica, nessa fase, ignorar ou menosprezar a sua obra, ao mesmo tempo que aponta para dois modos de interpretar as alterações da ordem narrativa (erro ou sabedoria?), deixando enunciada a sua modernidade.

Por outro lado, vai mostrando, ostensivamente, a tessitura vária da narrativa. Vai alternando os capítulos propriamente narrativos com segmentos que designa, e efectivamente coloca, entre “Parêntesis”, mostrando que uma história é um espaço compósito, feito da convergência de vários olhares e discursos: o narrativo, propriamente dito, e outros que supõem uma maior inscrição do sujeito de enunciação: descritivo, comentativo, poético, crítico ou reflexivo. Assim, a natureza vária dos capítulos que designa de “Parêntesis”, marcando a sua diferente natureza discursiva.

O 1.º Parêntesis é dedicado a delinear a origem e natureza da história que vai contar e, nele, o autor estabelece o seu estatuto de mediador entre o universo intemporal da fábula e a sua escrita. O 2.º Parêntesis é descritivo e serve para apresentar a Andorinha²³; o 3.º Parêntesis, intitulado “Parêntesis das murmurações”²⁴, é uma espécie de painel caracterizador da “*vox populi*” do parque, incorporando todas as vozes da murmuração colectiva numa só, por efeito das repetições, sobre a relação transgressiva entre a Andorinha e o Gato Malhado, e uma mesma aprovação da solução para o problema por parte dos pais da Andorinha: o “bom casamento”, contratado com o Rouxinol. O 4.º Parêntesis é um

²² Jorge Amado, 2012, p. 49.

²³ Jorge Amado, 2012, p. 33.

²⁴ Jorge Amado, 2012, pp. 71-72.

“Parêntesis poético”²⁵, que transcreve o “Soneto do Amor Impossível” escrito pelo Gato, inspirando-se numa canção popular, anunciado no capítulo anterior, como “peça lírica”, e por isso esclarece o narrador: “Não o posso fazer, contudo, no corpo da história”. Procurando justificar, com ambígua ironia, a falta de vocação e habilidade literárias do Gato Malhado, o Parêntesis serve também para explicitar o sentido de poético: “Não apenas com um manto contra o frio cobria-se o Gato Malhado naquela manhã de lírica inspiração: cobria-se também com o manto do amor. A poesia não está somente nos versos, por vezes ela está no coração, e é tamanha, a ponto de não caber nas palavras”²⁶. Segue-se o 5.º Parêntesis, “Parêntesis crítico. Escrito, a Pedido do Autor, pelo Sapo Cururu, Membro do Instituto”²⁷, expondo ao juízo do leitor a chamada “crítica dos defeitos”, sendo que o maior deles é o que o Sapo designa de plágio “de inconveniente canção carnavalesca”, não dos “grandes mestres, como por exemplo Homero, Dante, Virgílio, Milton ou Basílio de Magalhães”, mas “copiando versos de baixa extração, versos da população indigna”²⁸. Repare-se na crítica irônica a tal visão da literatura popular, pois o autor toma, justamente, como epígrafe do seu texto, a trova de um poeta popular, sendo certo que o conjunto da sua obra se enraíza numa matriz oral e tradicional.

Fazendo o jogo displicente de apresentar o soneto como um “sair da história”, o narrador revela, logo a seguir, o seu lugar na economia da narrativa. No início do 13.º capítulo – “Continuação da estação do outono” – o narrador, numa das suas constantes interpelações ao leitor, esclarece: “Criticado, discutido e julgado o soneto do Gato Malhado, volvamos à nossa história. O que equivale, aliás a continuar com o soneto pois não o citei por acaso e, sim, porque ele teve que ver com o desenrolar dos acontecimentos”²⁹. O soneto não apenas serve para caracterizar os sentimentos e o estado de espírito do Gato, como é de-

²⁵ Jorge Amado, 2012, pp. 81-82.

²⁶ Jorge Amado, 2012, p. 78.

²⁷ Jorge Amado, 2012, pp. 83-84.

²⁸ Jorge Amado, 2012, p. 84.

²⁹ Jorge Amado, 2012, p. 87.

sencadeador de acção: o Gato entregou o soneto à Andorinha, e foi, naquele primeiro dia de outono, o início do fim da relação: no dia seguinte a Andorinha não apareceu, e, ao terceiro dia, a Andorinha Sinhá enviou-lhe “uma carta triste e definitiva” e, mesmo se voltaram a passear juntos, modificara-se para sempre a relação: “agora quase não conversavam, era como se uma invisível cortina os separasse”³⁰.

Ao marcar, pela nomeação como “parêntesis” e pela separação em capítulos, estes vários tipos de discurso que aparentemente não incidem sobre a acção, para depois mostrar como são imprescindíveis à história, o narrador mostra **a arte de contar histórias** como um saber entretecer discursos e vozes, fazendo convergir num mesmo manto peças muito diversas.

Menos ostensivos, visualmente, mas igualmente marcados pela presença do contador na história, são os segmentos comentativos no interior dos capítulos aparentemente mais narrativos. Fingindo respeitar o tempo da acção, diz, por exemplo, no 7.º capítulo – “Fim da estação da primavera”:

“Agora que ele e Andorinha dormem, que só a Coruja está acordada – a sábia Coruja, lembremos – permito-me filosofar um pouco. É um direito universalmente reconhecido aos contadores de histórias e devo usá-lo pelo menos para não fugir à regra geral”³¹.

Aliás, interessante será trabalhar (o que aqui não farei) a diferença entre estes dois conjuntos de capítulos e de registos, na utilização dos tempos verbais, podendo distinguir-se, como faz Émile Benveniste³² entre “tempos da história” e “tempos do discurso”, ou como Harald Weinrich³³ entre os “tempos do mundo contado” e os “tempos do mun-

³⁰ Jorge Amado, 2012, p. 90.

³¹ Jorge Amado, 2012, p. 55.

³² Émile Benveniste, “Les relations de temps dans le verbe français”, *Problèmes de Linguistique Générale* [I], Paris, Éditions Gallimard, 1966.

³³ Harald Weinrich, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

do comentado”, sendo que eles definem uma diferente atitude de locução, e permitem modelar o acolhimento por parte do receptor, influenciar o leitor. É esta diferença de efeitos que *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, na sua natureza compósita, pretende provocar, chamando o leitor a vários modos de inteligibilidade do mundo.

Revelador, também, do cuidado posto na composição textual é o entrosamento do primeiro e do último capítulos, “Madrugada” e “Noite sem Estrelas”. Semanticamente são contrários, mas ambos se situam no domínio da intemporalidade. Constituindo o 1º capítulo, como vimos, uma espécie de pórtico, matriz da história do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá, o último constitui uma espécie de lápide, um depois do fim da história. O Gato Malhado parte. “Conhece um lugar longínquo, onde vive apenas a Cobra Cascavel, que ninguém aceita nos parques nem nas plantações. O Gato tomou a direcção dos estreitos caminhos que conduzem à encruzilhada do fim do mundo”. A Andorinha, que o viu, “adivinhou o rumo dos seus passos. Qualquer coisa rolou então dos céus sobre a pétala que o Gato levava na mão. Sobre o vermelho de sangue da pétala de rosa brilhou a luz da lágrima da Andorinha Sinhá”³⁴. E também as duas histórias se juntam aqui, no lugar do intemporal. O capítulo termina convocando a Manhã: “Em certos dias de primavera a Manhã coloca sobre o luminoso vestido essa rosa azul de antigas idades. E então se diz que faz uma esplêndida manhã toda azul”. Não falta sequer, neste juntar de fios, o toque final da ironia: “Amém (concluiu o Papagaio)”.

5. Romântico e anarquista

Como vimos em nota inicial, esta narrativa foi escrita em 1948, e, portanto, no período considerado como primeira fase da obra amadiana, marcada por um comprometimento ideológico e partidário que se

³⁴ Jorge Amado, 2012, p. 99.

se sobrepunha às preocupações literárias, como o próprio Jorge Amado reconhece, em entrevista a Lourenço Dantas Mota, em 1981.

Ora, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* revela um Jorge Amado liberto de tais constrangimentos ideológicos. De facto, este livrinho belíssimo, escrito em 1948, “pelo puro prazer de escrevê-lo, sem nenhuma obrigação de público e de editor” nas palavras do autor, parece ter permitido a Jorge Amado seguir, livremente, os seus gostos e interesses mais genuínos, manifestando a sua espontânea arte de contar, algo que só viremos a encontrar plenamente na segunda fase da sua obra. Contudo, lembra Ana Maria Machado no seu interessantíssimo ensaio *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*³⁵, a propósito de *Gabriela cravo e canela*, de 1958, geralmente considerado como marco de uma nova fase: “não se trata de uma ruptura radical, uma negação da obra passada. É uma mudança de tom, mas também assinala o início de um processo que prolonga e aprimora algo que já vinha sendo construído antes. O olhar se aprofunda e percebe matizes até então menos iluminados, o sorriso não se envergonha de virar gargalhada franca, a celebração da vida amadurece. Mas os elementos subterrâneos que irrigam toda essa safra já vinham desde antes”³⁶.

E convoca vários críticos, em particular José Maurício Gomes de Almeida, para propor uma visão que liberte a obra amadiana do estigma de “um realismo socialista” que tem sido colado à sua obra. Este crítico, diz a autora,

mostra como o romancista baiano guarda em sua obra um parentesco bem maior com o anarquismo do que com o socialismo. Mais do que isso, como bem fundamenta o crítico, Jorge Amado seria um anarquista com profundas marcas do romantismo.³⁷

³⁵ Ana Maria Machado, *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*, Rio de Janeiro, Editora Objectiva, 2006.

³⁶ Ana Maria Machado, 2006, pp. 91-92.

³⁷ Ana Maria Machado, 2006, p. 74.

Entre essas marcas, lembra a ensaísta a influência dos gêneros populares, “a celebração da liberdade e o gosto pelos personagens marginais”:

É na busca da liberdade pessoal que essa tendência [“mais para um certo tipo de anarquismo instintivo de raiz romântica”] se manifesta, sobretudo na obra tardia do romancista, modelarmente inaugurada com personagens libertários da força de Gabriela ou Quincas Berro d’Água, que rompem com os parâmetros da vida certinha que a sociedade lhes oferece e escolhem trilhar seus próprios caminhos, inventando padrões originais que, quase sempre, chocam e escandalizam os bem-pensantes.³⁸

Esta longa citação serve para reconhecermos, nestas características, especificidades que estão já presentes em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*. Com efeito, nele encontramos um saboroso registo oralizante e a incorporação da matriz popular, uma ironia e um humor divertidos, mesmo em momentos intensamente líricos, a intromissão constante do autor/narrador, adensando a comunicação com o leitor e mostrando a sua maestria na arte de contar, com frequentes observações auto-reflexivas, e personagens libertários, marginais, que não se conformam com os padrões e regras vigentes.

Seja a Manhã, sejam a Andorinha Sinhá ou o Gato Malhado, são seres que afirmam a sua liberdade e cujos comportamentos transgressivos são alvo da queixa ou da murmuração colectiva e até mesmo, no caso do Gato, de rejeição social. Se o final da relação amorosa entre o Gato Malhado e a Andorinha Sinhá é determinada socialmente, e a Andorinha Sinhá se conforma com a decisão de seus pais, não se poderá dizer que o tratamento deste final seja realista. O narrador expressamente recusa contar a festa de casamento, ao mesmo tempo que revela, no meio desse acontecimento, os gestos de amor da Andorinha para com o Gato Malhado, sendo este final textualmente atravessado

³⁸ Ana Maria Machado, 2006, p. 75.

por um intenso lirismo romântico. O destino do Gato Malhado, personagem marcadamente libertária, em direcção “dos estreitos caminhos que conduzem à encruzilhada do fim do mundo”, é um destino ditado por um romantismo anarquista, que o acompanha, aliás, ao longo de todo o seu percurso.

Bem poderemos, pois, dizer que este livro confirma, por antecipação na sua escrita, os epítetos de “romântico, sedutor e anarquista”, que a brilhante ensaísta Ana Maria Machado utiliza para caracterizar o grande Jorge Amado.

Compreender o Outro: a herança pedagógica de *Capitães da areia*

Carla Ferreira¹

***Capitães da areia*: uma experiência formativa**

Os instrumentos recentes de regulação do cânone escolar, como o “Programa de Português do Ensino Básico” e o “Plano Nacional de Leitura”, vieram legitimar a presença da obra *Capitães da areia*, de Jorge Amado, no contexto do ensino não superior.

A presente comunicação pretende enquadrar-se no âmbito de uma exploração das potencialidades formativas da leitura de *Capitães da areia*, refletindo como o legado de Jorge Amado valoriza a experiência humana, numa estreita ligação entre a literatura e a formação para os valores, confirmando a leitura literária como um privilegiado instrumento de intervenção política, social e cívica.

Acreditamos que esta função do escritor e da obra literária, presente no espectro dos fundamentos do Neorrealismo, nos fornece modos de

¹ Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

compreender o Outro, estipulando uma pedagogia humanista impossível de desvalorizar ou ignorar e que a obra *Capitães da areia* é exemplar deste ponto de vista.

Cremos corresponder assim também ao desafio deixado pelos currículos em vigor. A título exemplificativo, lembramos os objetivos/descriptores de desempenho presentes no “Programa de Português do Ensino Básico”, no âmbito da leitura ou educação literária: exprimir opiniões e problematizar sentidos, como reação pessoal à audição ou leitura de uma obra íntegra; reconhecer os valores culturais, éticos, estéticos, políticos e religiosos manifestados nos textos; reconhecer e refletir sobre as relações que as obras estabelecem com o contexto social, histórico e cultural no qual foram escritas.

Ensina-nos Vincent Jouve, em *Poétique des Valeurs*, que “os valores veiculados por um texto não funcionam em circuito fechado. E que, assim sendo, eles só serão apreendidos através da sua relação implícita de sentido com os valores em circulação na sociedade”². Pretende este autor significar que o texto literário será tanto mais propiciador da geração de valores quanto mais ele estimular o diálogo com a vida.

A temática das crianças abandonadas, em jogo na obra, motiva uma leitura problematizante dos condicionalismos da formação do indivíduo, nomeadamente se atentarmos na diversidade dos destinos a cumprir pelas personagens. Esta dimensão pode bem fundar, no contexto do seu estudo por adolescentes, um alicerce para a conjectura de possibilidades, desafios e complexidades transpostos para a realidade, concedendo-lhes um mosaico de hipóteses de reflexão face ao confronto com as situações que se vão colocando aos capitães.

Privilegiamos, pois, uma interpretação do texto que valorize a perspetiva construtiva do universo juvenil nele representado, explicitando os percursos abertos de esperança que na obra se vão compondo, indicadores do sentido utópico e formativo que a atravessa.

² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 15 [tradução da autora desta comunicação].

Acompanhamos Roger Bastide, no depoimento deixado em *Jorge Amado, Povo e Terra, 40 anos de Literatura*, na afirmação de que Jorge Amado pertence a uma corrente política derivada do Neorrealismo que não se contenta apenas em “pintar o real”, mas sim a mudá-lo em “nome de uma ideologia socialista, que assim finalmente transforma o romance numa mensagem de ação revolucionária”³.

De especial significação, esta afirmação remete, no campo da pedagogia da literatura, para o fundamental empenho do escritor na denúncia de situações inquietantes da realidade, desempenhando através da escrita uma responsabilidade social única, associando ao fazer estético, a ética do ser. No campo da lusofonia, demonstra também como a projeção do real na literatura concedeu a Jorge Amado um lugar de destaque e de especial consideração entre os seus pares.

Propomo-nos, assim, desenvolver uma leitura que demonstre o contributo da obra *Capitães da areia* e do seu autor para o enriquecimento pessoal e cívico dos jovens.

Temos presente que, tanto quanto a literatura pode ser ensinada, a sua aprendizagem pode concretizar-se a partir da interpelação aos textos, invocando a experiência de vida de cada aluno e confrontando-a com percursos dados a conhecer na obra.

Ler e compreender um texto ficcional como *Capitães da areia* implica uma amplitude de competências: não só definir um conjunto de operações intelectuais a partir de um universo criado, como também, partindo destas, refletir sobre o mundo real, preparando-se para os desafios da vida e valorizando-se assim o contributo do leitor e da sua leitura ativa para o processo de interpretação da obra literária, na linha de Michel Picard⁴.

³ Roger Bastide, *Jorge Amado. Povo e Terra, 40 anos de literatura*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972, p. 45.

⁴ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

Dimensão pedagógica da personagem

A categoria da personagem revela-se essencial para a dimensão pedagógica de os *Capitães da areia*, já que sobre ela se projeta, como refere Philippe Hamon⁵, o efeito ideológico de um texto, nomeadamente se nos detivermos nas competências evidenciadas pelo saber e o fazer das personagens (saber fazer, saber dizer, saber viver e saber usufruir), e nas quais se revelarão exímias estas personagens criadas por Jorge Amado.

Rapidamente se aperceberá o leitor de que as personagens constituem um grupo de meninos abandonados, chefiados por Pedro Bala, respeitado e temido por todos, e que a narrativa tem na sua base as peripécias que os envolvem, revelando assim as dificuldades e contradições inerentes à sua condição de crianças situadas na esfera de uma certa marginalidade.

Em razão da sua imaturidade, os meninos deslumbram-se, como crianças comuns, ante aspetos que preenchem o imaginário infantil, como o carrossel. No entanto, as suas circunstâncias de vida pressionam-nos para a prática de pequenos assaltos e expedientes, protagonizando mesmo, por vezes, episódios de alguma agressividade. Como consequência, serão quase sempre perspetivados por um olhar hostil, desde logo sublinhado na obra pelos artigos do jornal que preenchem o capítulo inicial, intitulado de “Cartas à Redação” e que se prolonga pelas doze páginas iniciais do livro. Representando o perigo e desafiando a boa ordem instituída, o grupo conserva-se à margem do estatuto onde, pela idade dos seus membros, naturalmente se integraria, suscitando, pelo contrário, um sentimento de temor e de desprezo.

Acompanhando as personagens na sua evolução etária até ao período de definição de um rumo de vida, o texto dedica a algumas delas especial atenção, opção relevante, na nossa opinião, para a valorização da mensagem humana (ideológica) da narrativa.

⁵ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

A reportagem inicial, publicada no *Jornal da Tarde*, na página de factos policiais, com o título de “Crianças Ladronas” insere, de imediato, aquelas personagens na categoria de marginais. O artigo, que sublinhava a atividade ilícita, marginal e criminosa dos capitães, desencadeou reações em série por parte dos que, de uma forma ou de outra, se relacionam com a questão levantada pelo excerto. Salvo nas intervenções assinadas por Maria Ricardina e pelo Padre José Pedro, encontraremos, no seu conjunto, uma linguagem de conotação profundamente negativa para caracterizar os capitães e a sua ação, como “atividade criminosa”, “meninos assaltantes e ladrões”, “precoces criminosos”, “malta de jovens bandidos”, “semelhantes malandros”, “pequenos delinquentes”, que corresponde, afinal, ao estatuto de que gozavam estas crianças na sociedade institucional baiana.

Pedro Bala

Ao longo da diegese, o narrador render-se-á a um certo encantamento pela coragem dos meninos de rua, desconstruindo, a par e passo, a imagem de protagonistas do mal com que se inaugura o texto. Em boa verdade, o narrador demonstra em vários momentos uma compreensão solidária ante a atividade dos Capitães, distanciando-se de juízos de valor como os inseridos na parte inicial da obra e colocando-se ao lado das crianças e dos que as entendem e desculpam. Não deixará de transparecer o seu encantamento pelas personagens juvenis, nomeadamente por Pedro Bala quando, por exemplo, narra a ascensão daquele ao poder do bando após a disputa com Raimundo:

Não durou muito na chefia o caboclo Raimundo. Pedro Bala era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe. [...] Rolaram na luta mais sensacional a que as areias do cais jamais assistiram. Raimundo era mais alto e mais velho. Porém Pedro Bala, o cabelo loiro voando, a cicatriz vermelha no rosto, era de

uma agilidade espantosa e desde esse dia Raimundo deixou não só a chefia dos *Capitães da areia*, como o próprio areal.⁶

O leitor descobre também em Pedro Bala, como evidenciado neste excerto, uma personagem dotada de competências de líder, detentora de um saber fazer e um saber ser que o distanciam do seu estatuto infantil. Também a componente ética é valorizada pelo narrador, sobretudo no orgulho perturbador sentido pelo destino que coubera a seu pai, contado por João de Adão.

Penetrando no pensamento de Pedro Bala, podemos afirmar que o narrador vai construindo a tomada de consciência da personagem, evidenciando a aquisição de competências determinantes para o percurso que o chefe dos Capitães tomará mais tarde, não sendo este processo indiferente a uma escrita de intervenção social, com contornos ideológicos.

Devemos, neste encadeamento, considerar os variados depoimentos do autor onde testemunha o conhecimento real dos Capitães e do seu contexto, por aqueles conferirem à narrativa um fundo documental capaz de ampliar o interesse despertado pela diegese e de alimentar uma interpretação integradora de um certo compromisso entre a literatura e a vida. Embora reconhecendo que apenas mais tarde consolidou a consciência da temática social que a obra atravessa⁷, a verdade é que, oito anos depois, no roteiro *Bahia de Todos os Santos* consagra um capítulo aos capitães da areia, afirmando que conhecera, na realidade, os heróis do seu romance e onde reforça a ideia de solidariedade para com eles, já sugerida na obra de ficção.

No seguimento do acesso à verdade de seu pai, ocorre um dos episódios mais agressivos da obra, quando Pedro Bala intenta a violação de uma negrinha no areal no regresso ao Trapiche. Este será, a par da violência sofrida por Pedro Bala durante a sua prisão, um dos momentos da narrativa que congrega uma carga emotiva capaz de gerar um

⁶ Jorge Amado, *Capitães da areia*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, p. 37.

⁷ AA.VV., *Cadernos de literatura brasileira*, n.º 3, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1997, p. 48.

efeito de choque pela exploração dos limites em que se joga. Porém, a intensidade ligada à violência destes instantes da ficção deve motivar uma cuidada leitura. Pelo facto de serem protagonizados pelo chefe do bando, devem ambos merecer uma interpretação que contribua para a leitura global da obra, nomeadamente como partes de um percurso que se virá a mostrar como exemplar à luz de um certo ideal.

A violação, mostrando a insensibilidade de Pedro Bala face à virgindade da menina que persegue na praia, indica as contradições vividas pelas personagens infantis que integram o bando. Evidenciando-se pela sua crueldade, Pedro Bala revela bem o carácter de dureza que a vida na rua lhe moldou, ao não se vergar aos pedidos insistentes da menina. Esta faceta ilustra as fronteiras de transgressão moral em que os capitães se movem, originando, com alguma probabilidade, uma desilusão momentânea no leitor, que confiava já num enquadramento moral diferente do líder das crianças⁸. No entanto, a praga rogada pela negrinha representa simbolicamente uma punição e, ao gerar em Pedro uma reação de medo, reabilita emotivamente a personagem de Pedro Bala:

Primeiro ele ficou parado, depois deitou a correr no areal e ia como se os ventos o açoitassem, como se fugisse das pragas da negrinha. E tinha vontade de se jogar no mar para se lavar de toda aquela inquietação, a vontade de se vingar dos homens que tinham matado seu pai, o ódio que sentia contra a cidade rica que se estendia do outro lado do mar, na barra, na Vitória, na Graça, o desespero da sua vida de criança abandonada e perseguida, a pena que sentia pela pobre negrinha, uma criança também.⁹

Como se lê, invadido pelo remorso e pelo lamento da sua sorte, Pedro Bala revela-se, afinal, na sua humanidade, como se a violência fosse nele uma transfiguração inocente e involuntária. Após este episódio, vários outros demonstrarão as qualidades humanas de Pedro Bala:

⁸ Cristina Robalo Cordeiro, em *Lógica do incerto. Introdução à teoria da novela* (Coimbra, Minerva, 2001), regista a descoincidência do espaço moral e do herói, sem que a valorização do espaço de transgressão o transforme em anti-herói.

⁹ Jorge Amado, 2003, p. 98.

capaz de se emocionar, e um verdadeiro líder, pautado pela justiça, ponderação e defesa extrema dos interesses do grupo em detrimento dos seus.

O aparecimento de Dora e o seu trajeto junto dos Capitães funciona como marcador do estatuto infantil destas personagens. Embora, como elas, ainda criança, a menina assinalará, sem exceção, a vida de todos os rapazes. Pela sua doçura, ela representará para eles a figura maternal desconhecida até ao seu aparecimento. Dando prova de grande coragem, Dora adquire estatuto semelhante aos meninos que compõem o bando: acompanha-os nas suas atividades, sobrevive ao orfanato e, apesar de doente, transforma-se em mulher de Pedro Bala, depois de lhe ter desvendado os segredos do amor verdadeiro. Por fim, após a sua morte, reinará nos céus e será elevada a divindade do terreiro, como afiança Don’Aninha: “Vai para Yemanjá – diz. – Ela também vira santo. . .”¹⁰. Juntamente com outras heroínas do imaginário baiano permanecerá, pela bravura e ânimo do seu percurso, uma figura inspiradora da ação corajosa de Pedro Bala, em particular, e de todos os homens, em geral.

Por outro lado, como atrás referimos, a captura de Pedro Bala e a violência associada ao episódio, bem como a sua resistência à tortura constitui uma das sequências em que os limites do humano são exemplarmente expostos¹¹.

Na sequência da prisão de Pedro Bala e de Dora, o texto retoma o discurso jornalístico, inserindo as notícias saídas no *Jornal da Tarde*. Defendendo os benefícios da captura do chefe dos capitães para a vida da cidade, o jornal expressa uma ingenuidade e inconsciência surpreendentes ao enaltecer o papel das autoridades, nomeadamente do diretor do reformatório.

¹⁰ Jorge Amado, 2003, p. 220.

¹¹ Sobre a experiência radical proporcionada pela literatura e a relação de inclusão e de implicação que estabelece com a violência *vide* Cristina Robalo Cordeiro, *Atelier de Literatura*, Coimbra, Minerva Coimbra, 2003.

Apesar da violência sofrida, Pedro Bala será, como o narrador vai destacando, firme na defesa dos seus companheiros, mostrando desta forma as suas características de líder. De personalidade forte, seguro da sua função, o capitão prepara-se, ainda sem o saber, para liderar em outra esfera. O conhecimento do percurso de seu pai marcá-lo-á e encaminhá-lo-á ao encontro dos ideais dos trabalhadores portuários até ao momento em que ele próprio, inspirado por seu pai, liderará o processo da luta dos operários pelos seus direitos. Este percurso de Pedro Bala inscreve-se no ensejo da mensagem ideológica da obra, a que atrás aludimos. Assim perceberá o leitor como a escola da rua moldou a coragem e a capacidade de liderança de Pedro Bala, revertendo o seu destino em prol de um ideal comum:

A voz o chama. Uma voz que o alegra, que faz bater seu coração. Ajudar a mudar o destino de todos os pobres. Uma voz que atravessa a cidade, que parece vir dos atabaques que ressoam nas macumbas da religião ilegal dos negros. Uma voz que vem com o ruído dos bondes onde vão os condutores e motorneiros grevistas. Uma voz que vem do cais, do peito dos estivadores, de João de Adão, de seu pai morrendo num comício, dos marinheiros dos navios, dos saveiristas e dos canoeiros. Uma voz que vem do grupo que joga a luta da capoeira, que vem dos golpes que o-Querido-de-Deus aplica. Uma voz que vem mesmo do padre José Pedro, padre pobre de olhos espantados diante do destino terrível dos Capitães da areia. Uma voz que vem das filhas-de-santo do cadomblé de Don' Aninha, na noite que a polícia levou Ogum. Voz que vem do trapiche dos Capitães da areia.¹²

A presente passagem enuncia também como a ação dos vários intervenientes da cultura baiana e as lutas pelos direitos dos mais pobres resultam da fé num ideal comum, unificador, embora desempenhando cada um funções em seu patamar de atuação. A “voz”, repetida em anáfora, a que alude o narrador, cuja perspectiva se funde aqui com a

¹² Jorge Amado, 2003, p. 257.

personagem Pedro Bala, simboliza o ideal seguido pelas personagens que configuram uma atitude em nome de um interesse comum e que contradizem, assim, a insensibilidade e a indiferença.

Professor e Pirulito

Também a personagem Professor, detentora de competência de leitura amplamente admirada pelo narrador, concretizará um percurso de crescimento que terminará na consciencialização da necessidade de agir. Líder espiritual do grupo de meninos, é ao Professor que cabe estabelecer a ligação entre o grupo e a realidade, ajudando-os a crescer em contacto com a vida, competindo-lhe igualmente alimentar o imaginário ainda infantil dos meninos através da leitura de narrativas capazes de os transportar para universos irreais, fruto da fantasia. Desde sempre, Pedro Bala conta com ele para a definição das estratégias do grupo e quando, mais tarde, mantém em reserva o seu amor por Dora, ele demonstra pela sua ação as suas qualidades humanas.

Conquistando a admiração e o respeito dos companheiros por ser o único que domina a leitura e pela sua competência estratégica, a presença de Professor engrandece o grupo e atribui à narrativa uma simbologia de valorização da atividade de ler, mostrando como enriquece a experiência pessoal, servindo igualmente o propósito de sublinhar os benefícios da alfabetização. Sendo o único capaz de comunicar além da oralidade, a figura do Professor patenteia como a leitura se configura como uma componente de participação social única. Mais tarde, depois de descoberto o seu valor enquanto artista plástico, Professor desempenhará simbolicamente a função de porta-voz universal dos capitães da areia, denunciando, através da sua obra, a condição dos meninos abandonados. Perseguindo a liberdade, a personagem resolverá pintar por sua conta quadros que se evidenciarão pela sua dimensão realista e de denúncia do universo das crianças abandonadas.

A religiosidade encontra-se também presente na obra segundo uma dupla ordem de significação. Por um lado, representada pelas personai-

gens de Pirulito e do Padre José Pedro, verdadeiro amigo dos capitães e digno da sua confiança, ela apresenta-se segundo uma ótica ingênua, pura, sincera e, por isso, positiva. Assim, estas personagens seguirão, como referimos, o ideal do empenho pelo bem comum. Por outro lado, a prática religiosa figurada pelas beatas da igreja e pelos superiores do Padre José Pedro, segundo os quais os capitães constituem um alvo a abater e contrariam o protótipo de solidariedade inspirado no cristianismo. O texto, demonstrando a sua inclinação para refletir sobre a realidade, evidencia a complexidade e as contrariedades do sentimento religioso e da prática superficial por vezes presente na Igreja.

Pirulito significa, como Padre José Pedro, o princípio da bondade e da honestidade, o exemplo de um outro ideal humano a seguir, como destaca o narrador:

Pirulito está marcado por Deus. Mas está marcado também pela vida dos Capitães da areia. Desiste da sua liberdade, de ver e ouvir o espectáculo do mundo, da marca de aventura dos Capitães da areia, para ouvir o chamado de Deus. Porque a voz de Deus que fala no seu coração é tão poderosa que não tem comparação. Rezará pelos Capitães da areia na sua cela de penitente. Porque tem que ouvir e seguir a voz que o chama. É uma voz que transfigura seu rosto na noite invernosa do trapiche. Como se lá fora fosse a primavera.¹³

A concluir

Apesar de estas personagens conquistarem o protagonismo final da obra por se terem dedicado ao próximo, também o destino final dos outros capitães é conhecido. No entanto, por não terem concretizado um percurso de transfiguração surpreendente, contrariando o destino

¹³ Jorge Amado, 2003, p. 228.

reservado à partida, não lhes cabe o estatuto de exemplaridade de Pedro Bala, Professor e Pirulito.

Entrecortada por mosaicos de variada ordem, a obra compõe-se de diversidade. No entanto, o perfil evolutivo das personagens e a progressão por elas concretizada no sentido do particular e individual para o geral e coletivo parece-nos constituir uma linha de sentido agregadora das restantes peças que compõem o *puzzle* do romance.

No final, todos compreendemos a determinada ação de Pedro Bala e dos seus companheiros quando se orientam para uma finalidade liderada pelos valores da liberdade e da solidariedade.

Pelas temáticas modelares e pelo perfil das personagens, a obra *Capitães da areia* proporciona uma singular interpelação ao texto literário, dando luz às suas singulares potencialidades formativas.

***A bola e o goleiro:* uma história de amor ilustrada**

Conceição Pereira¹

*A bola e o goleiro*², a improvável estória de amor que decorre da paixão de uma bola de futebol por um guarda-redes, é uma narrativa escrita por Jorge Amado para crianças em 1984, trinta e seis anos depois de ter escrito uma outra estória de amor impossível, a de um gato e de uma andorinha, que ofereceu ao filho João Jorge, no seu primeiro aniversário. No decurso destes trinta e seis anos, e ao longo de toda a sua vida, a produção literária do autor foi, como se sabe, avassaladora, mas geralmente visando um público adulto. Por outras palavras, as suas narrativas classificáveis como infanto-juvenis, ou para crianças e jovens, são pouco significativas no conjunto da sua obra, embora não possa dizer-se que esse facto lhes retire significado.

¹ Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

² Jorge Amado, *A bola e o goleiro*, Lisboa, Contexto Editora, 1986 (ilustrado por Aldemir Martins); Jorge Amado, *A bola e o goleiro*, São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2012 (ilustrado por Kiko Farkas).

Se a leitura de *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*³, na escola portuguesa, tem sido profícua, uma vez que o livro fazia parte das leituras a seleccionar para o 8.º ano, o mesmo não pode dizer-se de *A bola e o goleiro*. A primeira narrativa ilustrada referida, embora não esteja mencionada nos Novos Programas de Português, nem nas Metas Curriculares, continua a ser referência no Plano Nacional de Leitura, mas tal não acontece com o conto que protagoniza uma bola e um guarda-redes. A sua ausência do PNL dever-se-á, eventualmente, ao facto de o livro, editado em Portugal em 1986, ter esgotado há muito e não ter sido nunca reeditado.

No seu relatório de 2009, em que compara as leituras infanto-juvenis de alguns autores brasileiros em Portugal e no Brasil, Norma Ferreira refere que *A bola e o goleiro*, embora não fizesse parte do programa de Língua Portuguesa de 1991, vinha indicado como leitura para o segundo ciclo no documento *Materiais de Apoio aos Novos Programas de Língua Portuguesa, Direção Geral do Ensino Básico e Secundário, Reforma Educativa de Língua Portuguesa, Comunicação Oral. Leitura Recreativa e escrita expressiva e lúdica*, de 1993, nas páginas que trazem as “Sugestões para a constituição da biblioteca da turma”⁴. Segundo a mesma autora, o conto não surge também nos manuais escolares portugueses que, à data, consultou. Neste momento, mesmo não sendo citado em nenhum dos documentos programáticos para o ensino do português do 1.º, 2.º ou 3.º ciclo, nem no PNL, uma versão não integral do conto está incluída no atual manual de Português *Plural* para o 7.º ano, publicado em 2011.

A história das edições da estória conta-se rapidamente: a primeira edição brasileira, ilustrada por Aldemir Martins, data de 1984, tendo sido também publicada em Portugal, em 1986. A segunda edição brasileira, de 2000, é provavelmente a mais interessante, pelo menos do

³ Jorge Amado, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, Lisboa, Europa-América, 1999.

⁴ Norma Ferreira, *Os livros infantis que aqui circulam, não circulam como lá*, Campinas, 2009, p. 27.

ponto de vista da ilustração, pois o livro é bordado. Trata-se de um trabalho da empresa “Matizes Bordados Dumont”, na verdade uma empresa familiar, pois as quatro irmãs Dumont, em conjunto com a mãe, bordam a partir dos desenhos que o irmão Demóstenes cria para ilustrar as histórias. O conto foi novamente editado em 2008, desta vez com ilustrações de Kiko Farkas. É a única edição disponível neste momento, sendo a última reimpressão do corrente ano.

Embora as edições sejam distintas, tanto no que diz respeito ao formato dos livros, como no que se refere às ilustrações e mesmo às cores escolhidas para a representação destas, todas elas coincidem num facto: a decisão autoral ou editorial foi a de que a história deveria ser ilustrada. Esta circunstância, que em si pode não indicar tratar-se de uma narrativa para crianças ou jovens, neste caso, dada a natureza das ilustrações e mesmo sem conhecer a história, torna facilmente identificável a faixa etária aproximada a que o livro de Jorge Amado se destina. E os textos de contracapa vêm corroborar o que as capas já mostravam.

No texto das edições de 1984 e de 1986 lemos que “Esta é a história da bola Fura-Redes, grande marcadora de golos, que um dia se apaixonou por Bilô-Bilô, um guarda-redes frangeiro”, frase que resume o essencial da história da improvável paixão narrada. No texto de contracapa de 2008, da autoria de Ruth Rocha, a autora parte do princípio que quem lê a contracapa o faz após a leitura do livro, entabulando um diálogo com o leitor, supostamente criança:

Você gostou desse livro?

Eu também. É um livro interessante porque o autor dá vida a um objeto: quem é que viu uma bola de futebol apaixonada?

E o engraçado não para por aí: quem é que viu uma bola que deveria passar pelo goleiro sem dar a menor confiança jogar-se no colo dele, toda dengosa?

Os grandes escritores são assim: fazem de uma coisa absurda uma verdade. E ainda fazem desse absurdo uma história interessante.

Enquanto o primeiro texto de contracapa citado se limita a apresentar brevemente a estória, no segundo são explicadas evidências que, na verdade, não necessitam de explicação e feitos comentários que supõem como interlocutor um público leitor infantil e não o juvenil.

Observando as capas de algumas traduções de *A bola e o goleiro*, a ideia de que o livro se destina a crianças, mais do que a jovens, é reforçada. O conto foi já traduzido em várias línguas e, todas, à exceção da alemã, com ilustrações diferentes das apresentadas nas edições portuguesa e brasileiras. Os títulos escolhidos são, na maior parte dos casos, equivalentes ao título original, com exceção do ostentado na tradução italiana que coloca no título a paixão da bola pelo guarda-redes, enfatizada pela representação gráfica desta, antropomorfizada e exibindo uma expressão “dengosa”. Há também uma tradução para inglês em versão eletrônica, disponível na *internet*, e publicada inicialmente, em 2010, no número 84 da revista *World literature today*, mas ainda não editada em livro⁵.

No que diz respeito à faixa etária do público-alvo, Norma Ferreira, no estudo referido antes, constata que

livros como *A bola e o goleiro*, de Jorge Amado [...], que são identificados no Brasil como ligados às práticas de leitura com crianças, em Portugal estão presentes nas prateleiras destinadas ao público ‘juvenil’.⁶

O livro foi avaliado pela “Comissão de Leitura” dos Serviços de Apoio às Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian. Guilherme Castilho, o recenseador do livro, coloca-o ao nível de outras narrativas do autor:

Os que se lembram de *Capitães da areia*, do *Jubiabá* e, sobretudo, do *Mar morto* – esses – não poderão estranhar que o ro-

⁵ Os títulos das traduções são os seguintes: *Bola und der Torhüter* (tradução alemã); *The soccer ball and the goal keeper* (tradução inglesa); *La palla innamorata* (tradução italiana); *La pelota y el arquero* (tradução espanhola).

⁶ Norma Ferreira, 2009, p. 12.

mancista tivesse agora escrito esta saborosa, original e engraçadíssima história a que deu o nome de *A bola e o goleiro*, onde a bola Fura-Redes se apaixona por Bilô-Bilô.⁷

Castilho indica como gênero a “literatura infanto-juvenil”, situando a idade dos leitores entre os dez e os catorze anos, enquanto no Brasil a informação em catálogos de livrarias *online*, embora variando entre literatura infantil e infanto-juvenil, indica como idades 8-11, ou 9-12 anos.

Eventualmente, a variante do português do Brasil interfere na leitura e “altera” a idade indicada para a leitura do conto quando os leitores são crianças ou jovens portugueses. Além disso, a sociedade portuguesa cultivará menos o futebol que a brasileira e a terminologia específica do futebol obriga a um trabalho que, nalguns casos, se aproxima da tradução, até porque muitos termos futebolísticos em português europeu são diferentes em português do Brasil. Não é, pois, por acaso que a edição portuguesa venha acompanhada de um vocabulário de futebolês, ou futebolário, necessário para o leitor português, como facilmente se verifica no excerto seguinte⁸:

A bola Fura-Redes era o pavor dos **goleiros**, a paixão dos **ponta de lança** e dos **comandantes de ataque**, a bem amada da **torcida**. Nascera para cruzar o **arco**, bater-se alegre contra as redes, provocar o grito de guerra e de vitória da galera.

Lustrosa, leve a atrevida, a mais redonda das **pelotas**, apesar de muito jovem, logo se tornou popularíssima devido ao número de **tentos** já marcados, já seiscentos; muitos em cada **partida**. [...] Fura-Redes fora proclamada inimiga número um do zero no **placarde**. Os resultados das partidas que jogava davam conta da impressionante vocação da redondinha para o golo. [...] **Escores** sempre altos: cinco a quatro, sete a seis, seis a seis. Ou bem violentas **goleadas**: seis a dois, oito a três, cinco a um, quando

⁷ Guilherme Castilho, “A bola e o goleiro de Jorge Amado” in *Rol de Livros, Leitura@Gulbenkian*, 1986, <http://www.leitura.gulbenkian.pt> (acesso em 20/2/2012).

⁸ As palavras sublinhadas são da autora.

se fazia evidente a diferença de qualidade entre os dois clubes, o campeão, dono do **gramado**, e o adversário, um **timinho** qualquer, de última categoria.⁹

Neste excerto do conto, torna-se evidente a recorrência da terminologia futebolística, que nem sempre é clara para um falante de português europeu, sobretudo se o futebol não é propriamente uma das suas áreas de interesse, por isso, quando li este conto, o ano letivo passado, com os meus alunos de sétimo ano, recorremos, sempre que necessário, a um glossário da autoria de Augusto Soares da Silva¹⁰, além do já referido “futebolário” que acompanhava a edição portuguesa de 1986.

Os alunos mais entendidos em futebol explicaram, também, alguns termos e, nalguns casos, foi mesmo necessário recorrer tanto ao glossário, como a imagens para tornar claras algumas palavras, como por exemplo os diferentes tipos de golos, designados como golos de folha-seca, de placa ou de letra.

Noutros casos, com a ajuda dos termos em inglês, e da comparação com os termos em português, foi possível perceber não só a palavra em causa, mas também o processo de integração e adaptação de estrangeirismos na língua portuguesa. Por exemplo, quando surgiram as palavras “quíperes”, plural de “quíper”, e “escore”, a língua inglesa e a analogia com a adequação da palavra “*football*” para a língua portuguesa, tornou claro que “quíper” só poderia significar guarda-redes, pois diz-se “*goalkeeper*” em inglês, assim como “escore” facilmente se percebe vir de “*score*”, significando, por isso, resultado. No que diz respeito a outras palavras, naturalmente, o contexto ajudou a esclarecer o seu significado. Além disso, mesmo que alguns termos não sejam completamente compreendidos, tal não afetará a compreensão do conto.

⁹ Jorge Amado, 1986, pp. 4-6.

¹⁰ Augusto Soares da Silva, “Medindo convergência e divergência lexical entre o português europeu e o português brasileiro”, in Maria João Marçalo *et al.* (eds.), *Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*, Évora, Universidade de Évora, 2010.

A perspectiva de ir ler um texto intitulado *A bola e o goleiro* provoca, geralmente, reações diferente em alunos e alunas, havendo alguns protestos destas por se tratar de uma estória sobre futebol. No entanto, dizer que o tema da narrativa é o futebol é necessariamente redutor, e cedo na leitura se percebe que este não é o único tema. E cito mais um excerto:

Um dia, porém, como sucede com todas as criaturas, Fura-Redes se apaixonou e logo por quem! Em lugar de se apaixonar por um artilheiro, por um centro-avante, um ponta de lança, entregou seu coração a um goleiro, ao último dos goleiros, a Bilô-Bilô Mão, engolidor de frangos.

[...]

Dizem ter sido a camisa cor de caramelo usada por Cerca-Frango a causa da paixão de Fura-Redes. Quando o avistou no arco daquele time fuleiro que ainda não ganhara nenhuma partida no campeonato, que recebera goleada sobre goleada, Fura-Redes perdeu a cabeça, não teve olho para mais ninguém. Apenas iniciada a partida, ao ser chutada com violência para o arco, foi aninhar-se nos braços do Rei-do-Galinheiro. Pela primeira vez na vida, Cerca-Frango viu-se ovacionado num estádio.¹¹

Depois de se perceber que a história de futebol é também, ou sobretudo, uma história de amor torna-se mais fácil agradar a todos.

O amor da bola, correspondido por Cerca-Frangos, que passa a ser conhecido por Tranca-Redes, floresce pois a bola apenas desejava “acolher-se nos braços de Bilô-Bilô, aconchegar-se em seu peito”¹². E é este facto que vai acabar por levar a bola e o goleiro a abandonarem o futebol, conduzindo, mesmo assim, a um final feliz para ambos, como pode ler-se no último parágrafo do conto:

Assim terminou a carreira futebolística da bola Fura-Redes e a do goleiro Cerca-Frangos que foi o pior e o melhor de todos os

¹¹ Jorge Amado, 1986, pp. 8-9.

¹² Jorge Amado, 1986, p. 13.

goleiros. O que fizeram depois? Ora, o que fizeram! Se casaram e viveram felizes para sempre.¹³

Este final chega de um modo um pouco abrupto e inesperado, talvez por ser um final feliz para um par tão improvável. Eventualmente por isso, nos finais alternativos que os alunos criaram para o conto, o final não seja, na maior parte dos casos, um casamento feliz, como facilmente se constata nos três exemplos seguintes de finais do conto escritos por alunos de 7.º ano:

Até que um dia, Bilô-Bilô começou uma família com uma rapariga. Fura-Redes, muito triste, fugiu para um parque e lá, sem se aperceber, um cão apareceu e rebentou-a com uma forte mordidela.

Andreia Lachica

O Goleiro havia pedido a Bola em casamento, mas ela não aceitara, porque ainda tinha de ser chutada por outros jogadores. O Goleiro, furioso, pegou nela e atirou-a para o mar.

Pedro Gomes

Cerca-Frangos abriu a sua própria churrascaria, ou não fosse ele o verdadeiro Rei do Galinheiro, e a bola Fura-Redes decidiu reformar-se e aproveitar a vida.

Quanto ao amor destes dois...isso foi um problema! Quando iam jantar fora, Fura-Redes não conseguia sentar-se na cadeira, portanto tinham de pedir uma daquelas cadeiras de bebé que não deixam as crianças cair...imaginem a vergonha! E não ficava

¹³ Jorge Amado, 1986, p. 22.

por aí. Como Fura-Redes não conseguia escrever, não podiam casar, pois não conseguia assinar os papéis.

Fura-Redes sentia-se uma verdadeira miserável. A vida já não fazia sentido nenhum sem o futebol. Afinal, para que serve uma bola, se não se puder fazer desporto com ela. . .

Rita Ramos

Embora todas as edições publicadas em livro tenham sido, até agora, versões ilustradas do conto que parecem, por vezes, indicar uma adequação a crianças, mais do que a jovens, a minha experiência com alunos de 7.º ano, que partiu de uma versão do conto praticamente sem imagens, foi muito positiva e em nenhum momento me pareceu existir qualquer desadequação etária. O que não obsta, obviamente, a que alunos de 4.º, 5.º e 6.º ano, não possam igualmente ler, perceber e gostar da história de amor de Fura-Redes e de Bilô-Bilô.

O olhar poético de um turista

Edilene Matos¹

Começou a viajar pelo mundo abertamente

Severino de Oliveira²

Rondas. Rotas. Mapas. Sagas. Peregrinações. Travessias. Andanças. Veredas. Literatura de movimento. Poesia de viagem.

Homero, imitador, criador de aparências – pelo menos para Platão era assim –, saiu pelo mundo e deixou plantada sua Odisséia. Semente que se multiplicou através do canto das sereias. As sereias, míticos seres, testemunharam as diversas travessias do herói quase-divino, mais-que-humano. As vozes dessas sereias, ecoadas no vai-e-vem das espumas, diziam de narrativas fabulosas. Diz-se, hoje, de marcas específicas dessas narrativas: viagens reais e viagens imaginárias.

Literatura de viagem: encruzilhada. Ponto de encontro, interseção da Literatura com outras áreas de investigação. Penso, sobretudo, em História, Antropologia, Psicologia, Filosofia, Geografia humana.

¹ Edilene Matos é Professora da Universidade Federal da Bahia (Brasil); UFBA/CAPES/Université de Nanterre Paris Ouest La Défense.

² Esta epígrafe foi retirada do folheto de cordel “As perguntas do Rei e as respostas de Camões”, de Severino de Oliveira.

Peregrinação fez Fernão Mendes Pinto. Camões, poeta-navegador, viajou por mares lusíadas. Colombo, navegador-poeta idealista, aventureiro e sonhador, relatou o novo mundo. Marco Polo perseguiu a rota da seda.

No Brasil, Brito Broca deixou gosto de “quero-mais” nas suas resenhas sobre uma viagem à América Latina. E Flávio de Carvalho apontou relação entre os dois planos: o da novidade, o da tradição, sobretudo no Peru, espaço onde a modernidade (vista como a velocidade da máquina) marca encontro com o folclore do povo, com o que se denomina de primitivo (por exemplo, a existência de homens pré-históricos no lago Titicaca):

Flávio de Carvalho por sua vez contrapõe a modernidade da máquina, da velocidade, do avião, ao folclore colorido e exótico do Peru onde habitam pré-homens. Não sendo mais apenas aquele que *fala sobre algo* o narrador/viajante *faz algo* extrapolando sua ação e acrescentando a ela uma forma de experiência que é também um modo próprio de compor a História. Além de estabelecer territórios, reconhecer sua alteridade e territorializar identidade pela diferença, ir para o altiplano, ao interior do outro, é uma maneira de “lançar um olhar para o passado”. Uma forma de construir *outra* história: “A distância é soporífica e cultiva a não-memória”, diz Flávio de Carvalho buscando a descoberta, numa outra forma de soporificação: a memória vertiginosa e onírica que recria uma América Latina onde é possível, à cultura Inca, ao lado de “pré-homens no lago Titicaca”, encontrar o “bolchevismo de formigueiro” como forma de resistência e organização frente à “agressividade dantesca da paisagem”.³

Choque. Encontro. Confronto. Por sua vez, Mário de Andrade viajou no duplo sentido: real e imaginário. Em suas andanças, redescobriu e redesenhou um Brasil insuspeitado.

³ Ademir Demarchi, “Devaneios no altiplano: duas visões da América Latina”, *Agulha – Revista de Cultura (on-line)*, Fortaleza/São Paulo, junho/julho de 2001.

Recentemente, Milton Torres, com seu livro *No fim das terras*⁴, experencia o mundo luso-oriental, onde não há mais espaço para heróis e heroínas.

A literatura de viagem permite circularidade entre as várias culturas e entre as várias classes de uma cultura – dominantes e subalternos.

Se os povos dominantes, também chamados de colonizadores, construíram suas narrativas a partir de informações de cunho mítico e religioso, assim também fizeram as sociedades ditas “primitivas”. Os imaginários desses povos se alimentavam de mitos, idealizações, crenças. Crença como aquela da perfeição dos primórdios, perfeição do mundo original. Nesse ponto, pode-se pensar no exemplo da cantada Idade de Ouro, paraíso primordial, pleno de iluminações.

Aqui, no recorte de uma silhueta textual, aponto a tesoura em direção a um campo imagético-textual: *A ronda das Américas*⁵, de Jorge Amado, texto inserido no que se denomina literatura de viagem.

O texto de Jorge Amado – *A ronda das Américas* – foi publicado em capítulos para o jornal *D. Casmurro*, no ano de 1938. Esse periódico de grande circulação à época, dirigido por Brício de Abreu, tinha como figura de proa o inquieto Álvaro Moreyra. Os textos que compõem *A ronda das Américas* foram estampados em seis blocos, quase que semanalmente, como se pode verificar na seguinte relação:

1. Ainda Brasil – 17, 24 e 31 de maio
2. Uruguai – 7 de abril
3. Argentina – 14 e 21 de abril
4. Cordilheira dos Andes – 28 de abril
5. Chile – 12, 21 de maio e 2 de junho
6. Peru – 9 de junho

Mas a ronda não estava completa. E, em 1939, Jorge publica, no Suplemento Literário n.º 2 da revista *Diretrizes*, o fragmento “México

⁴ Milton Torres, *No Fim das Terras*, Cotia-SP, Ateliê Editorial, 2004.

⁵ Jorge Amado, *A ronda das Américas*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 2001.

todo pitoresco” e uma reportagem gráfica “A pintura mural e seus expoentes na América”.

Em boa hora, Raúl Antelo se impôs a tarefa de estabelecimento do texto, introdução e notas da ronda amadiana. A Fundação Casa de Jorge Amado publicou na sua coleção Casa de Palavras, 2001, em cuidadosa edição.

Essa *ronda*, que não é um diário (apesar de um certo tom de confidência), não tem linearidade no tocante a datas, nem submissão a qualquer calendário; que também não é tão-somente um simples relato de viagem; é, antes de tudo, um texto que se exhibe em mosaicos, fragmentos, cenas-móviles, quadros, *flashes*, com um toque subjetivo, perfazendo uma espécie de crônica lírica, espaço textual em que os “momentos”, os “instantâneos” são fixados poeticamente pelo olhar ca-leidoscópico do escritor.

As viagens de Amado, esse “turista aprendiz” – usurpando uma expressão de Mário de Andrade –, são marcadas pelo vislumbre e adentramento em processos culturais complexos, possibilitando reflexão a respeito de si próprio, de seu país, de seu povo e abrindo espaço para a construção de um discurso sobre o outro. Enquanto realiza uma viagem exterior, o homem, nesse caso Jorge Amado, faz também uma viagem interior, descobrindo-se e descobrindo o outro, numa relação deslocamento/transformação. Assim se dá o enriquecimento e a dinâmica das relações Brasil e América Latina.

O sujeito desses relatos/rondas/crônicas líricas vê a viagem como um aprendizado, como experiência vivencial e textual. O ritmo é do sujeito que tudo olha, tudo contempla e fixa. Os constantes deslocamentos do escritor fazem com que essa viagem se torne mais íntima e imaginária que real. Jorge Amado, ao olhar o outro, estabelece de imediato um diálogo entre a sua cultura e aquela do outro. Importa, para ele, ler o outro, buscar identidades e diferenças, tentando reviver, através do corpo textual, tudo aquilo que viu ou contemplou.

O olhar de Amado – aqui, evoco Bachelard⁶ – passa de algo passivo para algo ativo, de movimento, não sendo o olho o seu símbolo, mas a mão, que tem movimento e é criadora, ao agir sobre o objeto observado. Tensão no olhar. Olhar que se transforma em atividade criadora, transferindo para a mão do escritor a fixação dos instantes. Instantes viajados, agora fixados, dinamizados pela imaginação. Nos campos do imaginário, a memória se rearruma, se rearticula, se reorganiza, redimensionando, desse modo, o que foi olhado, tocado, cheirado, ouvido, saboreado. Imaginação que opera, portanto, transformações de dados efetivos que se movem em espaços fluidos e tempos imemoriais.

Questionando o sentido de fluxo, Jorge Amado rompe a linearidade de certos discursos de autoridades discursivas sobre viagens a continentes, como, no caso, a latinoamérica, e, transgressor, não se fixa na reprodução de padrões de representação. Essa espacialidade a que Jorge se refere “exige não só atenção acurada ao modo como se organiza uma material ou linguagem, mas sobretudo exige «estranhar» perceptivamente o próprio modo de organizar, a fim de que ele não se automatize na mecânica que coloniza todas as mediações”⁷. Para Amado, a espacialidade dessa América ilumina e valoriza o que parece marginal, quase imperceptível no espaço que se apresenta como matéria para ser transformada pela sua linguagem nessa sua caminhada. Esta viagem traz à tona, à boca-de-cena um desejo que já acalentava o jovem escritor, ou seja, aquele de um diálogo efetivo com a América Latina, no sentido de aproximação, conhecimento e divulgação das obras de substrato hispânico. Sentia mesmo, Jorge, a necessidade de integração entre os artistas de um mesmo continente. Trata-se, pois, de uma espécie de adesão continental.

A identificação com as artes (sobretudo a literatura) desse continente reflete uma sensação de pertencimento a essa América, da qual

⁶ Gaston Bachelard, *O Direito de sonhar*, 3.^a ed., tradução de José Américo Mota Pessanha, Rio de Janeiro, Bertand Brasil, 1991.

⁷ Lucrécia Ferrara, “Espacializar e organizar” in Lucrécia Ferrara (org.), *Espaços comunicantes*, São Paulo, Annablume, 2007, p. 34.

esse escritor se sentia integrante. Narração de experiências externas, histórias singulares, espaço autobiográfico e de memória dirige-se, nesse caso, para a criação artística, uma espécie de ficcionalização. Ao exceder o narcisismo, o autor dessa ronda aponta para imagens de lugares e gentes, exibindo um painel composto de inquietações, memórias narrativas e polifônicas.

Se penso essas narrativas como biografia, e biografia como arquivo, busco apoio no pensamento de Derrida, quando, no seu livro *Mal de arquivo – uma interpretação freudiana*⁸, se pergunta sobre a palavra arquivo. O arquivo é assim, em primeira instância, o lugar onde a ordem é dada, acumulação, espaço atravessado pelo tempo. Arquivo tem também, e principalmente, relação com a memória. Este livro é um testemunho de arquivo de um jovem escritor preocupado com diálogos sementeiros com outras culturas.

Na construção narrativa de *A ronda das Américas*, Jorge Amado tenta mostrar sua face de escritor integrante de um conjunto de artistas que tinha por objetivo lutar pelos mesmos ideais políticos e intelectuais de um espaço americano esquecido e desprestigiado.

Jorge, jovem e arrebatado escrevinhador, manifestava apreço pela outra língua, pela tradição e pelas artes dessa América hispânica.

Sua viagem começa pelo Brasil, mais particularmente pelo Nordeste, região que invoca como portadora de força, resistência, luta e beleza. Região quente que se retrata sob o sol vermelho e escaldante. Faz paralelo dessa região com o Sul, de aspecto mais frio, frieza que se espraia entre seus habitantes. Percebe, logo, a pluralidade desses brasis.

Diferente de nossos campos, assim se expressa o escritor ao se referir ao campo civilizado do Uruguai:

Esta paisagem sem modificações, sem imprevistos, sem brabeza, os grandes motivos poéticos são apenas dois: o motivo eterno da mulher, a *china* dos gaúchos, e o cavalo. A poesia do pampa,

⁸ Jacques Derrida, *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

aquela poesia popular e local cheia de termos desconhecidos para homens de outra parte é sempre a exaltação do cavalo. Ele é tudo na vida do gaúcho: é o encurtador da distância, nele é que o homem atravessa a planície imensa do verde, nele o homem se sente seguro para os rodeios, nele domina a natureza e os outros seres, sejam bois ou avestruzes. E nele também é que vai às festas, é que rapta as *chinas* que carregam fama de beleza.⁹

A viagem amadiana, lugar de espaço e tempo para experimentações, faz vicejar uma nova proposta de escritura: não documento, não testemunho, não memória. Mas um bocadinho de cada, compondo um tecido de múltiplos fios e de intrincados trançados que se expõem nos vários deslocamentos, no trânsito, na errância por opostos espaços, na dimensão cambiante de toda mudança. Num desses múltiplos fios de *A ronda*, Amado aponta liricamente para a cidade de Lima:

Já imaginaste, amiga, uma cidade onde todas as casas têm balcões que parecem construídos propositalmente para favorecer a raptos de senhoritas por galãs que tocam violões? Coisas assim só nos romances românticos, dirás. Romances bem diferentes dos que eu escrevo e que lês. Pois eu te afirmo que existe uma cidade assim: a cidade de Lima, cidade dos doze mil balcões, cidade onde o gênio mais deixou sua marca em Sul-América. É como uma visão de delírio essa cidade. Delírio de um poeta de versos de amor. Desde que o automóvel atravessa as primeiras ruas que a cidade nos domina com seu feitiço. Não é aquele misterioso feitiço da Bahia, nem aquela claridade que faz tudo róseo em Guadalajara. É um tom romântico que as coisas todas tomam em Lima. Os balcões das casas podem estar vazios, mas os olhos encantados do viajante hão de ver figuras de véu que fogem destes balcões após marcarem entrevistas com os namorados. E se te demorares nas ruas silenciosas na noite silenciosa de Lima, ó minha amiga, verás que elas fogem dos balcões floridos em rápidos cavalos negros pela noite enlurada.¹⁰

⁹ Jorge Amado, 2001, p. 59.

¹⁰ Jorge Amado, 2001, p. 148.

Sei, com estudiosos de Jorge Amado, que as experiências acumuladas nos vários itinerários desse andarilho escritor o tornaram um divulgador da cultura latino-americana – aqui, um parêntese para lembrar que Amado foi o tradutor do romance *Doña Barbara*, do venezuelano Rômulo Galegos. Aí está uma questão de fascinação pelo outro, de alteridade, aqui entendida como o ato de colocar-se no lugar do outro. Em apreciação sobre essa obra que escolheu para traduzir, Jorge a classificou de “obra de insuperável beleza, de insuperável grandeza”. Talvez o interesse de Amado por *Doña Barbara* recaia nas afinidades temáticas e numa proposta de literatura semelhante às suas: denúncia social, renovação da linguagem literária, valorização das tradições culturais, narrativa crítica e visada ideológica.

Jorge Amado chega dessa ronda com o propósito de divulgar seus companheiros da América. Essa tradução de Galegos o leva a fazer uma verdadeira peregrinação pelas editoras. É Jorge que diz:

Inutilmente bati às portas de todos os mais importantes Editores brasileiros da época e de todos eles ouvi a mesma recusa obstinada: autores da América Latina, não! Segundo eles, não havia público para tais romancistas.¹¹

Insistente e dono de seus atos, Jorge não desiste. Encontrou, então, no Paraná, uma pequena editora, a Guaíra, que publicou não só *Doña Barbara*, como também outros títulos por ele indicados, dando origem a uma coleção que foi intitulada Estante Americana.

Vale lembrar, também, que, em 1937, na conceituada Edições Eccilla, do Chile, só figuravam dois escritores brasileiros: Jorge de Lima e seu *Calunga*, Jorge Amado e seu *Suor*. Por outro lado, tais experiências deram sustentação e base para a elaboração de seu projeto literário: a criação (mesmo que utópica) de uma sociedade livre, sem preconceitos, sem rédeas. Amado quis, em verdade, abrir espaços para a criação de um novo homem, cuja vida seria regida pelo signo da poeticidade.

¹¹ Jorge Amado, *Jornal do Brasil*, 1974.

Veja-se que suas crônicas/relatos/narrativas de viagem lançam sementes para seus romances, onde, por exemplo, as cidades vão muito além de referências históricas, arquitetônicas, e passam a significar um espaço de liberdade por onde os personagens circulam num vai-e-vem incessante. Nesse espaço, aí incluído o cotidiano do trabalhador, do vagabundo, do moleque, há o desfrutar dos prazeres, sugerindo possibilidade de felicidade. Escapam, assim, os personagens amadianos da dimensão da razão e passam a expressar-se pelo mistério, em plano tão enevoado, pleno de matizes e cambiantes, plano aberto, sem fórmulas fixas, rígidas ou definitivas. Nesse plano, tudo pode ser mudado, tudo está em constante ir-e-vir como as insólitas espumas flutuantes.

Viajar é preciso. Escrever é preciso. Assim pensava Jorge Amado. A viagem/ronda real que empreendeu à América Latina, às vésperas do Estado Novo iluminou sua escrita, contribuindo para afirmar sua opção estética na outra viagem que fez durante toda a vida.

Jorge Amado, assim como fez Mário de Andrade, viajou no duplo sentido, real e interior, e, com sua fina intuição de leitor e escritor, muito coletou e pesquisou, para redescobrir um território americano insuspeitado, recriado e redivivo nas tradições de seu povo. No confidenciar desse viajor, há a divisão entre a viagem real e a viagem da imaginação. Uma interfere na outra, possibilitando reflexões para a compreensão da opção estética e ideológica do escritor. Nessas viagens, Jorge pensa e reflete o homem e as várias dimensões da liberdade humana – a própria “carnadura do mundo”.

Uma curiosa viagem para diversos espaços foi feita pelo personagem/narrador/memorialista dessa ronda. Não houve aventura impossível para a imaginação desse viajante, que viajou solto, desprezando rédeas.

Espaço e tempo se movimentam e as narrativas de Amado ressurgem com novas fisionomias no projeto de sua vasta obra. São traços de uma narrativa oral, movente, surpreendentemente camaleônica, que ressurgem nos intrigantes textos desse quixotesco bailarino de coreografias narrativas.

Através da imaginação sem travas e sem limites, aporta o escritor em mundos, em outras paisagens. É construído, assim, um espaço mítico, um mundo ao revés, povoado de maravilhas, beleza, alumbramentos e humilhações por esse atento observador do difícil cotidiano de seu povo, de um povo sofrido e carente, habitante de uma região em que a fartura e a abundância eram desconhecidas. Não será difícil, portanto, entender a fabulosa aventura/viagem que o escritor/*voyeur* empreende em busca de contatos, contatos advindos desses espaços onde, falando com Glissant, “o olho não se familiariza com as astúcias e finezas da perspectiva; o olhar abarca com um só impulso a platitude vertical e o acúmulo rugoso do real”¹².

Se, por um lado, essa narrativa de viagem pode parecer um discurso ilusório, por outro, se apresenta como um possível entendimento do real, capaz de transformar o ilusório numa função construtiva do discurso poético. Desse modo, as decepções, os fracassos, as enganações convergem para a criação de novos mundos.

A voz de Jorge Amado inquieta, se adentra em variados mundos, transmite verdades e sonhos, funda reinos fabulosos. Essa voz sempre em mutação se reelaborou constantemente, tecendo e retecendo os retalhos da tradição em formas novas e fisionomias particulares.

Escritor desde cedo de acentuado espírito crítico, Amado, a partir daí, desse texto, composto em fragmentos de lembranças e imagens, empreendeu outras viagens por vários países, penetrou em várias culturas, através de adaptações, de traduções. A base crítica de sua proposta de uma literatura transgressiva e resistente permaneceu como uma constante.

Com sua palavra cheia e cantante, Jorge Amado se insere no rol dos criadores de viagens em busca de identidades em continuadas tensões. Não há uma perspectiva homogênea porque tal perspectiva não tem modelos delineados. Faz-se necessário um novo desenho. E Jorge, moderníssimo, percebeu este leque piscapiscante, de vários matizes, mas

¹² Édouard Glissant, *Introdução a uma poética da diversidade*, Juiz de Fora, Editora da UFJF, 2005, p. 14.

também com uma espécie de cor comum. Uma marca do continente latinoamericano! E, aqui, faço coro com Eduardo Coutinho: “É por esta perspectiva múltipla, como uma espécie de «unidade diversa», que eles constituem marcos referenciais importantes, sobretudo quando se considera o ponto paradigmático de articulação entre a sua geografia e a sua história”¹³.

Espelho de uma palavra autorizada, a narrativa de viagem real de Jorge Amado expõe a experimentação ao vivo das mais variadas manifestações artísticas: poesia, música, drama, artesanato, recolhendo farta documentação da cultura do povo das Américas. Na volta, sob a ação da memória e da imaginação, selecionou os fatos experienciados e os metamorfoseou em fabulosas histórias, histórias que têm por base uma séria reflexão sobre os fundamentos da cultura de seu povo.

Por vezes, silenciando o real, outras tantas, dando-lhe voz, Jorge Amado transfigura-o imaginariamente, com o intuito de inscrever, no espaço da página em branco ou no palco da oralidade, o traçado cambiante de suas múltiplas viagens pelas veredas da ficção.

¹³ Eduardo Coutinho, “Remapeando a América Latina” in Gilda Bittencourt, Léa dos S. Masina e Rita T. Schmidt (orgs.), *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2004, p. 146.

A “nova descoberta do Brasil”: a recepção crítica da obra de Jorge Amado na imprensa neorrealista portuguesa

Edvaldo A. Bergamo¹

O acontecimento mais saliente da última temporada literária foi, sem dúvida, a *descoberta do Brasil* realizada através dos seus jovens romancistas. [...] hoje os portugueses descobriram o Brasil: Jorge Amado, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Amando Fontes, José Lins do Rego, e tantos outros, trouxeram até nós a gente, as ruas, as aldeias e as cidades do Brasil; a inquietação, o desespero e a ansiedade, as esperanças, a vida dos brasileiros

Joaquim Namorado

1. Um romancista de 30

Grande parte da literatura produzida, na década de 1930, caracteriza-se pelo arrefecimento dos experimentalismos de vanguarda, por força da urgência histórico-social que pedia, até mesmo no plano artístico,

¹ Universidade de Brasília.

uma ação política efetiva. Em razão da necessidade de eficácia comunicativa junto ao público, o romance, numa retomada de sua vocação realista original, sob novas bases ideológicas, aposta majoritariamente em um conteúdo sintonizado com os impasses sociais e transfigurado em formas estéticas mais convencionais, mas não necessariamente antiquadas. Tal realismo reformulado, em atendimento ao movimento da História, que combatia o modelo econômico capitalista e burguês, expandiu-se por diversas partes do Globo, encontrando ressonância, inclusive, nas literaturas dos países de língua oficial portuguesa.

Jorge Amado é essencialmente um romancista de 30. Parte da produção literária dessa geração caracteriza-se por um movimento estético e ideológico que visa conhecer, representar e condenar os males nacionais, tais como a predominância do latifúndio, a permanência da monocultura exportadora, a exploração aviltante da mão-de-obra rural ou urbana assalariada, as ações dos donos de poder caracterizadas pelo mandonismo local, o imobilismo social nas relações de classe, os traços arcaicos das formas de produção e de trabalho, etc. Seus principais representantes no romance são Amando Fontes, Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz.

Os dois principais ciclos romanescos de Jorge Amado – o do cacau e o dos romances da Bahia – expressam o projeto literário do autor baiano arquitetado nos anos 30, com obras que vão de *Cacau* (1933) a *São Jorge dos Ilhéus* (1944). Essa década fornece os parâmetros basilares do projeto literário de Jorge Amado. Num decênio em que a marcha mundial das revoluções parecia, finalmente, atingir os seculares fundamentos espoliadores da sociedade brasileira, o romance de 30 problematiza certos entraves nacionais oriundos do campo e da cidade. E Jorge Amado, co-participante dessa geração de escritores que examinaram por intermédio da transfiguração artística os problemas da região como impasses da nação, articula sua criação romanesca em consonância com uma perspectiva que visa passar o Brasil por um crivo de observação sem precedentes, antecipando-se, pelo prisma da literatura, a

análise da realidade material que será realizada pelas áreas específicas do conhecimento científico em décadas posteriores.

2. Prelúdios da presença de Jorge Amado em Portugal²

Jorge Amado, dentre os escritores brasileiros, foi o que despertou de início maior interesse aos promotores do neorrealismo português. A explicação para tal performance parece repousar na sua simpatia humana mais patente expressa num estilo poético que toca a sensibilidade do leitor, além de uma peremptória confiança num futuro promissor, enunciada literariamente num otimismo inabalável. Em um mundo aparentemente sem saída, abalado por cataclismos que desafiam o modelo civilizacional vigente, a ficção amadiana é a antecipação e a promessa de concretização da utopia igualitária.

Para Honório Nunes, a representação da realidade brasileira em suas múltiplas facetas, realizada por Jorge Amado, repercutiu ostensivamente entre os neorrealistas portugueses, por meio de “três núcleos fundamentais de reflexão”:

A questão da natureza intrínseca do texto literário, da sua dimensão modelar e da sua repercussão; a questão do formato e da vocação social do romance de matriz realista; a questão do herói e seu perfil. [...] Por aqui se compreende e de algum modo se legitima o aparecimento, nos romances inaugurais do neo-realismo português, de programas, de estratégias e de procedimentos ‘apreendidos’ nos exemplos da literatura nordestina – designadamente – e, como tal, socialmente testados.³

² Esta secção do presente trabalho é reprodução, com algumas mudanças, de parte do segundo capítulo de minha tese de doutoramento publicada no livro *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*, São Paulo, Unesp, 2008.

³ Honório Nunes, “«Te contarei agora a história do herói»: Jorge Amado e o neo-realismo literário português” in Giulia Lanciani (org.), *Jorge Amado: ricette narrative*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 90-91.

Com base nesses três núcleos, vamos acompanhar mais de perto a recepção da obra de Jorge Amado entre os críticos e escritores portugueses, com ênfase em publicações periódicas como *O diabo* (1934-1940) e *Sol nascente* (1937-1940)⁴. De antemão, podemos dizer que esses elementos essenciais da narrativa amadiana, identificados por Honório Nunes, podem ser interpretados da seguinte forma: a “natureza intrínseca do texto literário” diz respeito ao lirismo da linguagem que, obtido com o apoio na oralidade, constrói a atmosfera poética a qual envolve o homem e a paisagem; “a vocação social de matriz realista”, respaldada no documentário da realidade brasileira, sustenta o ímpeto político desse romance e, por fim, a questão do “herói e seu perfil”, relativamente ao retrato do militante, vítima da opressão social e em processo de conscientização política, aponta para o tratamento heróico de sua luta de libertação.

Uma apreciação crítica de além-Atlântico importante surgiu da pena do escritor Ferreira de Castro, em 1934. O que chamou a atenção foi o sentido de denúncia social que aparece na obra amadiana, mas acaba reconhecendo que esse fator é característico de uma geração de romancistas da qual o autor baiano faz parte:

Jorge Amado, expressivamente sintético, dando em três linhas uma alma, um estado psicológico, a exploração do homem pelo homem, o lúgubre cortejo das misérias humanas. [...] É essa milenária injustiça, prejudicial para a grande maioria da Humanidade, que muitos dos jovens romancistas brasileiros estão de-

⁴ A respeito de tais periódicos consultar: Luís Crespo de Andrade, *Intelectuais, utopia e comunismo. A inscrição do marxismo na cultura portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/FCT, 2010; Luís Crespo de Andrade, *Sol nascente: da cultura republicana e anarquista ao neo-realismo*, Porto, Campo das Letras, 2007; Luís Augusto da Costa Dias, *Um “vértice” de renovação cultural: imprensa periódica na formação do neo-realismo (1930-1945)*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2011 (Doutoramento em História Cultural); Luís Trindade, *O espírito do diabo: discursos e posições intelectuais no semanário O diabo (1934-1940)*, Porto, Campo das Letras, 2004.

nunciando nas suas obras, à semelhança do que têm feito escritores de todo o mundo.⁵

O depoimento de Ferreira de Castro é importante porque provém de um escritor que antecede em muitos aspectos a perspectiva neorrealista. Sua obra aponta diversas questões sociais, desde a década de 1920, em uma antecipação dos problemas priorizados pela nova geração portuguesa. O arcabouço ideológico do autor de *A selva* é, contudo, bastante diferente do grupo de 1940, que substituiu o anarco-sindicalismo do referido romancista luso pela interpretação marxista da realidade portuguesa, como ocorria na obra de Jorge Amado e outros regionalistas brasileiros, como, por exemplo, Graciliano Ramos.

De acordo com o importante crítico, Adolfo Casais Monteiro, a visão humanista transmitida pela obra amadiana, filtrada na “compreensão lírica” do homem, é o principal elemento inovador e resulta do “contraste” entre a “aspereza da vida cotidiana” e a “melodia interior” da personagem, que se manifesta por meio de um “cântico de saudade e de esperança” entoado pelo homem rústico amadiano:

Jorge Amado não é daqueles romancistas que planificam a vida numa análise fria, racionalizada, não é daqueles a quem a ânsia de ser *verdadeiros* esconde os estados de sensibilidade imprecisos, em que o homem parece esquecer-se do que o rodeia, e a riqueza instintiva, a força da “compreensão lírica” sempre latente. Pelo contrário as suas personagens, cujos gestos surgem nítidos como num “primeiro plano”, não nos escondem a face interior. Mais ainda: é o próprio suceder dos acontecimentos, é o próprio fluir do romance, que banham nessa atmosfera rica, de perfumes diversos que acabam por fundir-se num único. Esse contraste da aspereza da vida cotidiana dos homens lutando pelo pão e pela felicidade com a melodia interior, com o cântico de saudade e de esperança misturadas que na alma de todos os homens vibra ininterruptamente – esse contraste que resulta harmônico, pois

⁵ Ferreira de Castro, “Literatura social brasileira.”, *O Diabo*, Lisboa, setembro de 1934, p. 5.

nos dá o homem nos seus aspectos essenciais, sem o mutilar, é das características de mais significação nesta obra.⁶

Telmo Cruz, pseudônimo de um crítico de orientação neorrealista, reconhece igualmente em Jorge Amado “estados poéticos” que o singularizam como um prosador que concilia militância política e tratamento lírico da linguagem. Reconhece, ainda, o “caráter épico” de certas passagens romanescas, que têm em mira “rotas de confiança” num futuro promissor. Jorge Amado aproximaria expressão épica e lírica, a primeira puxando para o sentido heróico da vida e a segunda transmitindo em linguagem poética a trajetória do herói:

Todas as descrições estão impregnadas duma poesia que dá às obras de Jorge Amado um caráter épico, mas incidindo sobre os aspectos obscuros, as pequenas coisas, as vibrações das vidas simples e perdidas nas massas do povo. E, ao fim, há sempre notas de confiança e espera no esforço humano para a realização duma vida superior, um cântico de luta e uma esperança de vitória.⁷

João Rubem, pseudônimo, também, de um crítico de orientação neorrealista, afirma que, ao lado do “sabor poético”, há na obra de Jorge Amado intuítos humanos bastantes expressivos: a defesa solidária da vida oprimida, o “protesto vivo” contra uma ordem instituída arbitrariamente que ignora as necessidades urgentes do homem comum, enfim, uma literatura de arrebatamento combativo sem precedentes:

Os romances de Jorge Amado apresentam com sobriedade e clareza os ambientes dos trabalhadores do mar e da terra, que permanentemente arriscam a vida em benefício da sociedade e vivem quase ignorados dos grandes homens.

⁶ Adolfo Monteiro, “Figuras do novo Brasil II – *Jubiabá* de Jorge Amado”, *O Diabo*, Lisboa, abril de 1937, p. 2.

⁷ Telmo Cruz, “Jorge Amado”, *Renovação*, Vila do Conde, novembro de 1938, p. 3.

Por conseguinte, as obras de Jorge Amado são um protesto vivo contra certas cartas, instituições, feiticismo, etc, que só tem em mira mistificar a vida, dando dela uma imagem deturpada, conduzindo assim muita gente à renúncia de certos benefícios e de certos progressos!

A arte de Jorge Amado é uma arte fundamentalmente humana, onde os personagens não são títeres ou figuras de retórica, mas homens íntegros que agem segundo o seu intelecto, a sua cultura e o seu meio.⁸

No que concerne à “vocação social” da obra de Jorge Amado, o destaque está na sua forma de documentar a realidade brasileira, com intuitos políticos explícitos, num estilo banhado por uma atmosfera poética em que a oralidade tem papel decisivo. Para o principal crítico do neorrealismo português, Mário Dionísio, a obra inicial de Jorge Amado apresenta “a sua primeira noção de realismo”: “partiu duma idéia política para chegar aos homens”, porém, segundo o exigente analista, “não é [...] pelo ponto de vista político que a sua obra nos interessa”, o que conta é como o autor baiano compreende e executa essa notação realista em sua obra:

Jorge Amado nasceu para nós, portanto, em ‘Cacau’. E talvez não mereça a pena falar em ‘Cacau’ isoladamente. Este livro, com ‘Suor’, marca uma época na actividade do escritor, a sua primeira noção de realismo. Livros passados em ambientes diferentes, um no campo, outro na cidade. Em todo o caso duma semelhança flagrante. Em ambos a noção da exploração do homem pelo homem, em ambos a mesma expressão constante de ‘ricos e pobres’. Esta observação parecerá descabida, porque é, como se sabe, a idéia base de toda a obra do escritor. Entretanto irmanam-se pelo processo. Em ambos se nota que o autor partiu duma idéia política para chegar aos homens.⁹

⁸ João Rubem, “Comentários sobre a nova literatura brasileira IX – Jorge Amado”, *A mocidade*, Ponte de Sôr, março de 1940, p. 3.

⁹ Mário Dionísio, “A propósito de Jorge Amado: II”, *O Diabo*, Lisboa, novembro de 1937, p. 7.

Não é [...] pelo ponto de vista político que a sua obra nos interessa. (Devemos aqui dizer que não nos interessa nada o ponto de vista político em arte). O que nos interessa em Jorge Amado, independentemente dos casos que nos apresenta, das soluções que lhes propõe, é a sua gradual compreensão do realismo.¹⁰

Para António Ramos de Almeida, no entanto, o que fica do projeto estético-ideológico do romancista baiano é a compreensão apresentada do seu povo e da sua terra, numa reiteração do tópico do redescobrimto do Brasil e o do desvelamento de um país esquecido pela sua elite dirigente: um projeto literário amplo concretizado em romances de legítima vocação social como os da geração dos romancistas brasileiros de 1930:

Jorge Amado surge [...] no tablado das letras, através de algumas páginas inigualáveis que chegam à Europa decadente como um grito agudo da mocidade do Brasil.

Jorge Amado compreendeu o destino do seu povo, o condicionismo econômico e social que o escraviza e o liberta e escreveu nos seus romances a descoberta da Baía, daquela mesma Baía que surge em Coelho Neto, através de uma variada obra de novelista, dos mais famosos do Brasil, mas que não tinha ainda descoberto a verdadeira Baía.¹¹

Quanto ao problema do “herói e seu perfil” na obra de Jorge Amado, há uma tendência em enfatizar a construção desse heroísmo militante associada às condições desumanas de vida do homem brasileiro em circunstâncias históricas adversas. Joaquim Namorado, um crítico de grande intuição e um dos principais arautos do movimento neorealista, inclusive ao batizá-lo em definitivo em 1938 em artigo sobre Amado Fontes na revista *Sol nascente*, atinge um sentido lapidar na

¹⁰ Mário Dionísio “A propósito de Jorge Amado: I”, *O Diabo*, Lisboa, novembro de 1937, p. 3.

¹¹ António Ramos de Almeida, *Para a compreensão da cultura no Brasil*, Porto, Marânus, 1950, p. 46.

sua avaliação de Jorge Amado, ao realçar o “sentido heróico da vida” existente na obra do romancista baiano. Essa nota heróica encontra-se na “reacção individual perante o ambiente” transmutada, posteriormente, em “combate colectivo por uma vida mais justa, por uma dignificação do homem”, um retrato preciso da evolução da personagem militante rumo à consciência de classe:

O sentido heróico da obra de Jorge Amado encontra-se na reacção individual perante o ambiente. Reacção de carácter puramente biológica, instintiva, manifestada num inconformismo extremo ante as imposições da realidade, tocando por vezes o anti-social, que encontra depois a sua finalidade e a sua expressão no combate colectivo por uma vida mais justa, por uma dignificação do homem. Os heróis dos romances de Jorge Amado escolhidos nos meios mais pobres, ignorantes ou analfabetos, vivem dum espontâneo sentido da luta social, demarcado pelas circunstâncias em que decorrem as suas existências. São as contradições que se desenham aos seus olhos simples, as contradições de que tomam um conhecimento corpóreo, físico, entre dois mundos e dois modos de viver, que os levam a tomar as suas atitudes. São os factos que forjam as suas consciências.¹²

Concordando com Joaquim Namorado, António Ramos de Almeida reafirma o “sentido heróico da vida” presente em Jorge Amado, ao indicar em que aspectos podem ser detectados esse heroísmo, isto é, na rejeição, por parte das personagens, dos estados de miséria e na defesa do sonho (utopia) como a “mola essencial” que “eleva” e “liberta” o espoliado:

As misérias, as desgraças, a dor não esmagam o homem mas sim são a mola essencial do sonho que os eleva e liberta. Para compreender todos os recônditos da vida Jorge Amado desceu

¹² Joaquim Namorado, “Do neo-romantismo – o sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado”, *Sol nascente*, Porto, n.º 43-44, fevereiro/março de 1940, p. 23.

a contemplá-la de perto, a vivê-la com os seus personagens, sofrendo as suas obras e gozando as suas alegrias. É ele que tal confessa, mas não era preciso fazê-lo porque o crítico desapaixionado adivinha, por trás daquelas páginas que um verdadeiro génio estético escreveu, a figura do homem capaz de aderir ao miolo da sua obra, sentindo-a e vivendo-a com o seu próprio sangue.¹³

Para Frederico Alves, pseudónimo de outro crítico da facção neorealista, o perfil heróico das personagens amadianas é um dado inquestionável. São “homens inconformados”, que se “esforçam para libertar-se de sua má sorte” ou, em outros termos, do regime secular de exploração do oprimido. Por isso a obra amadiana é um “brado de alerta”:

Os seis romances de Jorge Amado são um arsenal completo de tipos sobre os quais rola o cilindro do dia-a-dia. Uns ficam esmagados, ensanguentando o caminho; outros reagem, sacodem o dorso e erguem-se triunfantes. Todos se agitam, se movimentam, se dinamizam, vivem, numa palavra. [...] Os homens de Jorge Amado são homens inconformados, homens que se esforçam para libertar-se de sua má sorte. E, quando porventura triunfa a má sorte, a exaltação do esforço humano não é, por isso, relegada para segundo plano. Ao contrário. O esforço humano soa como um brado de alerta.¹⁴

Já Albano Nogueira, no que diz respeito ao perfil do herói amadiano, acredita ter encontrado a fórmula do sucesso de Jorge Amado junto ao público e que o tornava um grande romancista: “a visão otimista da vida futura” e a “sua adesão a tudo que cria”.

¹³ António Ramos de Almeida, “O romance brasileiro contemporâneo através de seus principais intérpretes I – José Lins do Rego e Amando Fontes”, *Sol nascente*, Porto, n.º 32, dezembro de 1938, p. 8.

¹⁴ Frederico Alves, “Lins do Rego – escritor humano”, *O Diabo*, Lisboa, fevereiro de 1938, p. 3.

É aqui o que faz de Jorge Amado um grande romancista: a sua visão optimista da vida futura, o seu carinho, o seu enternecimento, o seu amor, o seu encantamento por tudo, a sua fé – a sua adesão total a tudo o que cria, a tudo o que sonha: seres, paisagens, atmosfera – mundo.¹⁵

Face ao exposto, é preciso ressaltar que a relação da obra dos primeiros neorrealistas com a de Jorge Amado deve, enfim, ser reconhecida e avaliada, tendo em mira um saldo crítico mais consequente, como o aproveitamento de sugestões temáticas e de processos narrativos, no terreno literário, e como a expressão de afinidades eletivas, no campo político. Assim, a reprodução do universo do espoliado e a constituição de um herói romanesco com perfil ideológico edificante têm em mira uma narrativa de matriz realista com explícita vocação social. Esses aspectos ganharam uma identidade específica na obra amadiana e foram considerados relevantes pelos primeiros neorrealistas portugueses, ao arquitetarem, em determinadas obras inaugurais do movimento, com certa proeminência, a trajetória de indivíduos cuja consciência evolui de um estado de alienação para o pleno conhecimento de si mesmo e da realidade circundante, numa representação de evidente sentido político, que procura interferir de alguma maneira na transformação do mundo.

3. No centenário de Jorge Amado

A obra de Jorge Amado apresenta uma atualidade e vivacidade indiscutíveis por alguns motivos essenciais que se entrelaçam e se complementam, mutuamente, por intermédio de um ponto de vista crítico que reconhece em tal produção literária uma conexão entre a expressão artística e a palavra empenhada. Tendo em mente especialmente o

¹⁵ Albano Nogueira, “Capitães da areia”, *Revista de Portugal*, Coimbra, n.º 2, janeiro de 1938, p. 24.

romance de Jorge Amado e o seu diálogo com o romance neorrealista português, podemos afirmar o que se segue.

Há uma identificação dos elementos nefastos de nossa modernidade periférica presentes ostensivamente em todos os romances: a exploração arcaica do trabalhador do campo e da cidade, a presença implacável do latifúndio que impede a ocupação racional e justa do solo brasileiro, as dificuldades de plena inserção de novos atores sociais no espaço público democrático, como a mulher e o negro. O comprometimento intelectual de Jorge Amado apresenta os entraves de um projeto modernizador inconcluso no Terceiro Mundo, destacando o alto preço de uma modernização atrelada ao capitalismo internacional que aprofunda as desigualdades sociais, subalternizando importantes grupos sociais que encontram na identidade cultural e também religiosa uma das únicas formas de resistência ao processo de homogeneização dos novos modos de vida e trabalho. Estamos diante dos impasses da vida brasileira que são representados na obra de Jorge Amado desde os anos de 1930 e permanecem atualíssimos como problemas não superados e desafiadores de uma nacionalidade integradora.

A presença de uma plena consciência, desde o início da carreira, de que o Brasil é uma nação multicultural, caracterizada por uma formação histórica resultante de uma experiência colonial usurpadora, como saldo negativo, mas que, ao mesmo tempo, possibilitou a interação compulsória, agora com saldo positivo, de três grupos étnicos num mesmo território: europeus, africanos e indígenas. Trata-se de uma obra que celebra esta multiplicidade como um valor, mas não fecha os olhos para as diversas formas de preconceito, de raça e religião principalmente, responsáveis, em grande parte, pela permanência de disparidades sociais evidentes na configuração social brasileira, visto que, no Brasil, raça e classe são, em certo sentido, questões sociais equivalentes e o empenho do intelectual comprometido em denunciar e problematizar estigmas e distorções é fundamental para a transposição dos obstáculos históricos observados.

E o mais importante: estamos falando de uma obra que prima pela qualidade artística em diversas instâncias: na elaboração de uma linguagem literária que valoriza o registro da oralidade e as fontes da cultura popular como bens inalienáveis para a renovação do gênero romanesco; na demonstração de conhecimento das mais sofisticadas técnicas narratológicas da ficção moderna, utilizadas parcimoniosamente com vista à formação e ampliação do público leitor num país de muitos analfabetos sem acesso à leitura literária; na revitalização de formas narrativas herdadas do passado sempre com a intenção de garantir a comunicação com o público, a democratização da cultura letrada, sem negligenciar as outras manifestações culturais, pelo contrário, incorporando-as; e finalmente, no alento humanista que emana de uma produção, notadamente romanesca, cujo projeto literário está voltado para a dignificação de humilhados e ofendidos e para a construção de uma imagem de Brasil das mais poderosas, visto que tem por meta destacar, ressaltar, sublinhar o protagonismo do pobre para a formação de uma específica, singular e relevante identidade cultural brasileira conhecida em todo o mundo como definidora de nossa originalidade como povo e nação caracterizados pela diversidade cultural.

Em suma, seja no Brasil, na África, na Europa, na América, ou em qualquer outra parte do mundo, a obra de Jorge Amado permanecerá proeminente como modo crítico de pensar e de figurar o Brasil e os brasileiros nos seus impasses e contradições, retirando dos entraves nacionais ao pleno exercício da cidadania, da liberdade e da fraternidade a força motriz para se realizar como criação literária única, sempre um autêntico “sopro de vida” votado à alegria, ao prazer e à solidariedade, sem esquecer as mazelas renitentes que afligem as camadas populares, ao projetar imagens de um novo devir para a classe trabalhadora ou para os grupos marginalizados sufocados historicamente por desmandos políticos seculares e por meios de organização econômica e social espoliadora. Uma obra com uma pujante força localista que só poderia ter sido arquitetada por um dos escritores mais cosmopolita da história literária brasileira: o menino grapiúna, o “romancista de putas e vaga-

bundos” e o cidadão da república mundial das letras, o nosso centenário Amado Jorge.

Os efeitos de *Gabriela*, 35 anos depois

Ernesto Rodrigues¹

A 16 de Novembro de 1977, quarta-feira, findavam na RTP1, 130 episódios da primeira telenovela vista em Portugal, desde 16 de Maio, no horário nobre das 20h35m às 21h15m, sensivelmente. O *Diário de Lisboa* desse dia denunciava, em manchete: “Tiraram 30 episódios à *Gabriela*”. E considerava “estranho que a *Gabriela* fosse exibida na íntegra num Brasil com um regime ditatorial e [...] truncada no democrático Portugal”. A emissão original continha 135 episódios.

Sentiu-se a falta da “meia hora de fuga” diária convertida em “insólita unidade nacional”, que os puristas criticaram pela intriga “inutilmente enrodilhada” e adaptação demasiado livre, pelo “molho sentimental trazido a primeiríssimo plano” e tantos “momentos muito explorados de faca e alguidar”, com perda do “significado histórico e social”² dessa “Crônica de uma Cidade do Interior”, como reza o subtítulo de *Gabriela cravo e canela*, multipremiada em 1958, com 20.000

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

² Mário Dionísio, “Adeus, Gabriela ou quem defende as obras?”, *Diário Popular*, Lisboa, 17 de Novembro de 1977.

exemplares esgotados em 15 dias. Reportagens na imprensa brasileira mostravam como Gabriela conquistara Portugal; a acompanhar o frenesi derradeiro *Le Figaro*, de 13 de Novembro, dizia tudo: “*Eclipsant la crise qui secoue les partis politiques / Le feuilleton «Gabriela» paralyse le Portugal tous les soirs à 20h30min*”. Francisco de Sá Carneiro acabava de se demitir da presidência do Partido Popular Democrático...

A sedução e leveza deste projeto televisual vinha numa sequência feliz, enquanto herança dos rodapés franceses de 1836, elemento decisivo no nascimento da Imprensa de massas. Segundo marco, tivemos o folhetim-cinema, “*divisé en «épisodes» dont les scènes sont projetées sur l’écran au fur et à mesure de leur publication dans le journal. «Les mystères de New York» furent le premier «feuilleton-cinéma» paru en France, en 1915*”³. Em Portugal, *O Mistério da Rua Saraiva de Carvalho*, de Reinaldo Ferreira, argumentou o filme em episódios *O Homem dos Olhos Tortos* (1918), de Leitão de Barros.

³ Paul Augé (dir.), *Larousse du XX^e Siècle*, tome troisième, Paris, Larousse, 1930, p. 469. Lise Queffélec, *Le Roman-Feuilleton Français au XIX^e Siècle*, Paris, PUF, (coll. *Que sais-je?*), 1989, p. 115, especifica: “*Ce fut en 1915 que naquit en France, à l’imitation des serials américains, le «film-feuilleton»: il sortait sur les écrans en épisodes hebdomadaires, qui étaient publiés, simultanément, en feuilletons quotidiens dans un grand journal. C’est Pierre Decourcelle qui fut chargé d’adapter ainsi, dans «Le Matin, Les mystères de New York», rassemblant 22 épisodes choisis par Pathé Frères dans plusieurs serials américains. La publication/parution de ce film-feuilleton dura du 27 novembre 1915 au 28 avril 1916; il eut un succès populaire énorme et devint le film fétiche des surréalistes.*” Não é dito que tal se deve a Louis Feuillade, resposta da Gaumont ao serial americano de Louis Gasnier, com Pearl White. Já em 1913, o produtor Léon Gaumont comprara a Pierre Souvestre e Marcel Allain os direitos dos romances sobre as aventuras de *Fantomas*, de que Feuillade tirou um cine-romance em cinco episódios de uma hora cada. Cf. Jacques Siclier, “Le chevalier du Bien”, *Le Monde*, 4 de Outubro de 1991. O *Lello Universal* (vol. I, s.d., p. 1066) sob direção de João Grave e Coelho Neto, acrescenta ao breve historial sobre o folhetim: “O sucesso do cinematógrapho levou os folhetinistas a uma adaptação nova do romance-folhetim: o *folhetim-cinematographico*, dividido em episódios cujas scenas são projectadas à medida que se vão publicando no jornal.”

Entretanto, as cine-novelas – adaptação, muito resumida, daqueles sucessos, deles incluindo as fotografias mais fortes – potenciam o foto-romance (Itália, 1947; França, 1949), em discurso e fotogramas originais. A narração figurativa moderna, contudo, servindo-se do papel como suporte, iniciara-se em 1827. É a banda desenhada *Monsieur Vieux-bois*, do suíço Rodolphe Töpffer⁴, inventor das bolhas.

Mas eis que chega o radiofónico. “Sempre tivera curiosidade em saber que canetas fabricavam esses folhetins que entretinham as tardes da minha avó”, revela, em *A Tia Julia e o Escrevedor*⁵, Mario Vargas Llosa, cujo *alter-ego* Marito cai de espanto ao saber que os rádio-teatros eram comprados a peso e por telegrama: “Tu eras capaz de ler setenta quilos de papel?”⁶, pergunta-lhe Genaro-filho, da Rádio Pan-America.

A avó ouvia o das dez, almoçava com o das duas da tarde e, sempre agarrada à telefonia, questionava a ideia de cultura depositada em livros. Era uma civilização dos anos 50, também evocada por Woody Allen, em *The Radio Days* (*Os Dias da Rádio*) e homonimizada por John Amiel, em *A Paixão de Júlia* (*Aunt Julia and the Scriptwriter*)⁷. Mais do que um debate sobre literatura e jornalismo – Marito estava li-

⁴ Recém-reeditado, com outros livros do autor, na Seuil (cf. “Töpffer, le charme d’un pionnier”, *Le Monde des Livres*, 19 de Janeiro de 1996, p. IX). Encontramos [Rodolfo] Töpffer [1799-1845] e seus “contos singelíssimos” em Luiz Augusto Palmeirim, “A lareira” in *Galeria de Figuras Portuguezas. A Poesia Popular nos Campos*, Porto/Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron – Editor, 1879, p. 20. Töpffer reaparece em Bruno, *A Geração Nova (Ensaio Crítico)*. *Os Novelistas* [1886], Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão-Editores, 1984, p. 113 [cap. XI].

⁵ Mario Vargas Llosa, *La Tía Julia y el Escribidor*, tradução de Cristina Rodríguez, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988. Com interesse para o seu regime de folhetim é Guy Scarpetta, “L’affolement du récit. A propos de *La Tante Julia et le Scribouillard*, de Mario Vargas Llosa”, *La Règle du Jeu*, 4.^e Année, n.º 11, septembre 1993, pp. 89-105.

⁶ Mario Vargas Llosa, 1993, p. 7.

⁷ Cf. crítica a este por M. S. Fonseca, *Expresso* – Cartaz (Lisboa), 31 de Agosto de 1991, p. 12.

gado à informação –, é a história de uma aprendizagem literária (ainda só *escrevedora*) envolvendo relação amorosa.

Numa declarada primeira pessoa, o herói de Patrick Modiano, em *Vestiaire de l'Enfance*, diz desde as primeiras linhas a que se resume a sua vida:

*l'écriture d'un interminable feuilleton radiophonique, Les aventures de Louis XVII. Comme les programmes ne changent guère à Radio-Mundial, je m'imagine au cours des prochaines années, ajoutant encore de nouveaux épisodes aux Aventures de Louis XVII. Voilà pour l'avenir.*⁸

Para se ter uma ideia do gosto público, a então Emissora Nacional pôs no ar, durante 47 anos, 237 folhetins. E foram feitas adaptações importantes: Alves Redol, com *Os Rios Negros*, 1988, ficou inacabado; em 45 episódios cada, subiram ao éter *A Escola do Paraíso* e *Seara de Vento*. Já em 1971-1972, *A Queda Dum Anjo*. Ainda: *Quando os Lobos Uivam*, *A Cidade e as Serras*, *Mau Tempo no Canal*, *O Último Cais...*⁹.

Marcante foi, todavia, o patrocínio do detergente Tide, não só ao intitulado *A Rapariga da Bata Branca*, o primeiro do género em Portugal, na Rádio Renascença – êxito na Venezuela, esses quinze minutos diários eram transmitidos por três emissoras –, mas, sobretudo, ao “folhetim da Coxinha” – melhor, *A Força do Destino* –, “trezentos episódios transmitidos de segunda-feira a sábado”, desde meados de 1955, o qual “emocionou o país, fez chorar centenas de pessoas, criou revolta e raiva noutras tantas”¹⁰. Em Fevereiro de 1973, entre as 13h30m e as 14h30m, digerimos 500 episódios do mais longo radio-romance,

⁸ Patrick Modiano, *Vestiaire de l'Enfance*, Paris, Gallimard (Folio), 1989, p. 11.

⁹ Para outros informes atinentes à feitura de uma radionovela, cf. Maria Flor Pedroso, “Livros na rádio” [entrevista com Matos Maia], *Ler*, n.º 13, Inverno de 1991, pp. 95-98. Sobre o país vizinho, ver Pedro Barea, *La Estirpe de Sautier (La Época Dorada de la Radionovela en España 1924-1964)*, Madrid, El País Aguilar, 1994.

¹⁰ Matos Maia, *Telefonia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 203.

Simplesmente Maria, que entrou pelo 25 de Abril. A agitação política virou as massas para outros interesses.

Ora, em 1977, não só voltavam muitos que no Brasil se tinham exilado, como regressava um autor benquisto por intelectuais, primeira razão para acorrerem ao pequeno ecrã, ainda inexistente em muitos lares nacionais. Além de a saga do cacau se ampliar na obra amadiana, *Gabriela*, em particular, trazia alegria (e uma inaudita sensualidade reforçada na protagonista), com novidade reconhecida pelo autor, enquanto marcando “o aparecimento do humor na minha obra”¹¹. Victor Cunha Rego considerou *Gabriela* “útil durante os delírios do PREC”¹² enganando-se, em parte: de facto, com ela, inauguravam-se outros delírios.

Mimi, que representa, em *Eva Luna* (de Isabel Allende) a “malvada Alejandra, rival de Belinda, uma donzela cega que no final recuperaria a vista, como sempre acontece nestes casos, para se casar com o galã”, interessa-nos em dois momentos. Primeiro, num diálogo com a própria Eva Luna, a propósito de Huberto Naranjo:

- Não sabes nada dele. Com certeza está casado e pai de meia dúzia de criancinhas – resmungava Mimi.
- Tens o cérebro estragado pelos folhetins. Nem todos são como o malandro da telenovela.¹³

Depois, numa tirada soberba: “– As telenovelas são uma questão de fé. É preciso acreditar e mais nada [...]. Se as comesas a analisar retiras-lhes a magia e dás cabo delas”¹⁴. Foi este o escape nacional. Mais: Eva Luna entranha-se a tal ponto na história que a realidade se lhe impõe no espelho da imaginação – e conduz à pacificação interior.

¹¹ “Jorge Amado: ‘Gabriela é mais importante que eu’”, *A Tarde* (Salvador), 22 de Agosto de 1988.

¹² “A virgindade e os pobres”, *Semanário* (Lisboa), 1 de Fevereiro de 1992.

¹³ Isabel Allende, *Eva Luna*, tradução de Carlos Martins Pereira, Lisboa, Difel, 1988, p. 167.

¹⁴ Isabel Allende, 1988, p. 183.

As realidades encaixam, como no processo diegético: escreve-se sobre quem escreve, vive-se sobre o que se imagina viver em imaginação. . .

“Que significa, portanto, a telenovela?”, perguntou-se há anos quem as olhava na silenciosa pantalha:

Ela significa antes de mais a permanência tenaz do imaginário que aí vai resistindo à expulsão de outros géneros e aí se impõe mais facilmente por falar à passividade. A própria sequência dos episódios vai buscar o exemplo aos folhetins do século passado, substituindo o ‘continua’ pelo ‘cenas do próximo capítulo’. Ora o imaginário, se é uma exigência de todo o homem, é-o particularmente da sua parte elementar. Por isso esse homem elementar o vive como a própria ‘realidade’ e pode assim confundir um intérprete com a figura que interpretou.¹⁵

Face à audiência maioritariamente feminina e à *exploração*, a vários níveis, da imagem da mulher, flagrante em *Gabriela*, tem-se olhado ao *medium* e suas mensagens, e como aproveitá-los. Marina Subirats, directora do Instituto de la Mujer (no Ministério dos Assuntos Sociais), considerava, nos anos 90: “*El culebrón maltrata la imagen de la mujer. [...] Creo que hay que actualizarlo*”. E temia que influísse seriamente nas espectadoras:

*Ofrecen modelos de relaciones muy antiguos (la dominación del hombre, la mujer en casa con la pata quebrada...), como si aún tuvieran que ser así. La mujer tiene que ser novia, amante o esposa, y ama de casa. No sale la mujer independiente que trabaja, que es libre...*¹⁶

Sibilina, sem lembrar que o género se atualizou bastante na longa passagem do foto-romance à telenovela, Trinidad de León-Sotelo duvidava que as livres e independentes se deixassem fragilizar face a tanto poder; responsabilizava aquele Instituto pela aculturação das demais;

¹⁵ Vergílio Ferreira, “Telenovela”, *Expresso*, 17 de Abril de 1981.

¹⁶ ABC (Madrid), 6 de Janeiro de 1995, p. 63.

receando que, na guerrilha de denúncia sem cumplicidades sérias (“*lograr, por ejemplo, que las mujeres que escriben culebrones transformen sus contenidos*”), se favoreça “*un chiste celebrando el integrismo feminista*”¹⁷.

E talvez com razão, a avaliar por tese de Assumpta Roura¹⁸: evitando “*establecer la fácil comparación entre el folletín del siglo XIX y la telenovela actual, pues en aquél se dan propuestas emancipadoras para la mujer que muy difícilmente encontraremos en el «culebrón»*”, a autora defende “*su origen formal en las filmaciones pornográficas*”, o que bem merece um sobressalto. Assim:

En la misma forma en que el género pornográfico masculino está pensado para focalizar la excitación sexual de sus participantes [...] el culebrón focaliza [...] las pasiones femeninas y nos documenta acerca de las mismas.

Da conformação de alguns depoimentos, conclui-se que a telenovela é “*una historia de amor con un final feliz*”. Como num jogo, esse “*show sentimental*” vive de “*peripecias y habilidades*”, seja, “*es una reiteración, un estado de irritación sobre el telespectador, unas categorías que se compran y que el telespectador disfruta viendo cómo se cumplen allá, siempre y cuando se cumplan*”¹⁹. Aquele sentimento, reconhecível pelo destinatário como um certo tipo de verdade, e ascendendo à categoria de espetáculo, desagua em magnificação e mito, com as suas identificações, recusas e projeções.

No domínio dos processos, a continuada deriva há-de desembocar na ordem por que anelamos, como a criança que insistentemente pede a mesma história. A desordem causada pelo “mal” – que, sedutor, perturba e estrutura a ficção – virá resolver-se em bondade, transparência e

¹⁷ Trinidad de León-Sotelo, “Integrismo feminista”, *ABC* (Madrid), 17 de Fevereiro de 1995, p. 30.

¹⁸ Em *Telenovelas, Pasiones de Mujer*, Barcelona, Gedisa, 1993, aqui segundo recensão do *ABC* – Cultural, 30 de Abril de 1993.

¹⁹ José Ignacio Cabrujas, “Los «culebrones» son cultura?”, *El País* – Babelia (Madrid), 26 de Outubro de 1995, pp. 4-5.

sólidos princípios morais, afinal só reconhecidos pela história no termo de doloroso processo. Portugal ensaiava libertar-se, nem que fosse pela imaginação. Não só.

No Brasil, a televisão vinha de 1950 e, desde 1963, passava uma hora de telenovela argentina em São Paulo e no Rio de Janeiro. Se, três anos depois, já se conseguem diálogos coloquiais, só em 1968 se conquista uma densidade psicológica e, nos anos 70, com a Rede Globo, se alcança a sátira social. *Gabriela*, de 1975, reúne essas características da chamada telenovela-alternativa²⁰, indo além das modalidades melodramática e exótica, que também exhibe. Um bónus de erotismo compõe o ramalhete. Imagens ficam na retina; sons, no ouvido.

Um dos primeiros efeitos, e não só em Portugal, é que a atenção se volta para o Brasil, já não como solo de exílio ou emigração. Também de 1975, iremos conhecer *O Casarão*, e novos produtos – relevemos *Pantanal*, na defesa da causa ecológica, que leva o Presidente Mário Soares, em 1992, de visita a Mato Grosso –, os quais ensinam os nossos artistas, enfim capazes de abordar a prostituição na estreante *Vila Faia*, em 1982.

Centenas de atores e operários do filme passam a ter aí o seu ganha-pão. Há co-produções RTP/Globo, troca de experiências, de guionistas e artistas, embora os lusitanos não abrilhantem carnavais além-Atlântico, nem sejam recebidos com honras de Estado, como foi o patrão da Globo, Roberto Marinho, pelo Presidente Eanes.

Em 1992, as “Fórmulas «telenovelescas» chamam a atenção da ONU”, a qual discute com realizadores brasileiros, mexicanos, indianos, paquistaneses e filipinos “a forma de transformar aqueles produtos televisivos num meio de educação popular [...], sem prejuízo da sua vertente de divertimento”²¹. O folhetim de Oitocentos instruíra, ensi-

²⁰ Cf. Samira Youssef Campedelli, *A Tele-Novela*, 2.^a ed., São Paulo, Editora Ática, 2001, p. 33.

²¹ *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 de Junho de 1992.

nara comportamentos; nada de novo, pois, em processos e finalidade, com a diferença de que o nível de comunicação é cada vez mais global. A mesma ONU premiou, em 1995, 30 anos de “conteúdo social das séries da Globo”²². Na época, o Brasil vendia telenovelas a 56 países.

Gabriela origina novos quadros e atitudes familiares, e de género. A programação televisiva já não dispensa “a rotina da telenovela”, ou “a monotonia do costume”, que nem sempre tem um “perfil médio-baixo”²³, e nem é só vista por mulheres, numa relação de 60-40. O benefício da língua supre o analfabetismo de largas camadas incapazes de acompanhar legendagem.

Com os canais privados, vem a “multiplicação dos pães”, após o almoço e, a exemplo do que já sucedia no Brasil, a guerra das audiências, que significa repartição do bolo publicitário. Em 1991, a RTP 1 seduzia metade dos portugueses com outro Jorge Amado: *Tieta do Agreste*. No ano seguinte, no horário nobre das 20:00 às 22:00 horas, ainda sentava, “diariamente, frente a um televisor, 40% dos portugueses”, cobrando “mil contos por 20 segundos de «spot» publicitário”²⁴. Mas, em Janeiro de 1994, *Mandala* descia aos 24%, ou dois milhões e 150 mil espectadores, o que significava perder um milhão e 400 mil, em relação ao mês homólogo, enquanto o *spot* de 20 segundos duplicava o preço²⁵. Eram estas histórias de dinheiro e poder, sexo, sangue e política que, na América Latina de 1990, atraíam os grandes investimentos publicitários em televisão: bem mais no México (75%) do que no Brasil, num modesto 9.º lugar (57,7%)²⁶.

No outro pólo, temos “O mal que causa a telenovela” – parafraseando divertida crónica de Arnaldo Saraiva²⁷ em síntese sobre o en-

²² *Expresso* – Viva, 18 de Março de 1995.

²³ Ver J. L. R., no *Expresso*, 4 de Julho de 1992.

²⁴ Luís Pedro Nunes, “Audiências: a guerra anunciada”, *Público*, Lisboa, 7 de Fevereiro de 1992.

²⁵ Cf. José Matos Cristóvão, “Audiências em queda livre”, *Sete*, Lisboa, 3 de Fevereiro de 1994.

²⁶ *Le Figaro*, Paris, 8 de Junho de 1995.

²⁷ *Jornal de Notícias*, Porto, 31 de Janeiro de 1987.

saio “Telenovela: a ficção em teipe”, de Décio Pignatari²⁸ –, mal que já causava muita novela nos séculos XVI e XVII, quando as leitoras se perdiam na realidade do coração e se deixavam raptar... As personagens tornaram-se nossas convivas, e, porque fisicamente identificáveis (o que não permitiam a rádio e jornais), subiram ao Olimpo dos dias, vivem nos altares da imaginação:

*Habrá que hacerse a la idea de que vivimos en un país de telenovela. La verdad es que, viendo el trajín de amoríos, infidelidades, traiciones y trapisondadas que se traen muchas de nuestras más lucidas figuras nacionales, puede que los enredos que vemos por la televisión acaben siendo, después de todo, el más fiel reflejo de la vida misma. Corín Tellado ha alcanzado, dentro de la difusión de la literatura española, un lugar de privilegio casi por encima de Cervantes.*²⁹

O risco é mesmo esse: escorregar das vidas íntimas e pessoais dos atores para as peripécias que eles mesmos protagonizam e, a nível de espectador, da ficção para a mentira, arrastando ingénuos e consumindo quem julga ser consumidor.

No entretempo, formas de pertença alternam com as de posse. Do vocábulo “telenovela” em título ou no corpo de artigo, para descre-

²⁸ Décio Pignatari, *Signagem da Televisão*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

²⁹ Jorge Berlanga, “Vida de telenovela”, *ABC*, 14 de Agosto de 1990. Neste mini-dossier, “Culebranos de verano”, há um interessante artigo de Maria Jaén, “La Sagrada Familia y el amor”: “*Son tres elementos con los que juega cualquier serial, televisivo, literario, o domestico. Resumiendo: el poder y el amor. El amor que si convierte en poder y en odio. La admisión de poder que convierte el amor en comercio. Amores que son envidias. Hijos que no tienen padres, apellidos, ni hogar. [...] De hecho, cualquier historia y cualquier vida, es un serial. [...] Cualquier familia tiene un serial que contar. La Sagrada Familia también.*” Corín Tellado (María del Socorro Tellado López, tirando Corín do diminutivo Socorrín) morreu em 11 de Abril de 2009, 15 dias antes de completar 83 anos. A mais fecunda em castelhano, com mais de quatro mil novelas, e 40 milhões de exemplares vendidos, desde 1946, foi a mais lida, após Cervantes. Se pontificou no ramo sentimental, conheceu ainda a radionovela (*Lorena*, 1977), editou novelas eróticas (sob o pseudónimo de Ada Miller, desde 1979), juvenis e quatro romances (após 1985 e 1993, respectivamente).

ver eventos do quotidiano (políticos e económicos, sobretudo), à teleonomástica³⁰, exigir-se-ia demora nuns tantos domínios sobressaltados pelo pós-*Gabriela*.

Houve, por exemplo, um diariamente renovado “folhetim Collor”³¹, a queda do Presidente brasileiro, que misturava política, “bastardos, ciúmes e falcatruas”, convertendo-se tudo “num folhetim de telenovela latino-americana”³². Na *Cambio 16*, “Culebrón Prohibido” teve por subtítulo: “Un juez prohíbe emitir «Marajá», la telenovela sobre Collor de Mellor” [*sic*]³³. Entre nós, Cavaco Silva caiu em 1995: “Termina hoje a telenovela «Tabu». [...] Mas nem as revistas da especialidade conseguiram desvendar o desfecho final. «Suspense» até ao último minuto!”³⁴.

O caso mais evidente de absorção está nos modismos linguísticos, que ainda causam furor, após o êxito de *Tieta do Agreste*, com último

³⁰ Cf. Valentina Marcelino, “Teleonomástica / A família de Cátia Vanessa é portuguesa concerteza [*sic*]”, *Expresso* – Viva, 29 de Janeiro de 1994.

³¹ João Bosco Jardim, *Público*, 2 de Março de 1993, p. 12.

³² Angel Luis de La Calle, *Expresso* – Internacional, 27 de Junho de 1992.

³³ *Cambio 16*, 9 de Setembro de 1993, p. 9.

³⁴ Jorge Wemans, “Um palco para um homem só” [Cavaco Silva], *Público*, 23 de Janeiro de 1995. Ainda: José Pedro Barreto, “A telenovela”, *Semanário*, 26 de Janeiro de 1991, p. 4, a propósito da maciça e repetida informação da CNN acerca do potencial bélico de Saddam Hussein, em vésperas de guerra do Golfo. Silva Costa, “Coitada da TV privada!”, *O Jornal*, 7 de Fevereiro de 1992, apropriadamente: “A telenovela da TV privada chegou finalmente às cenas do último capítulo.” “Crise para Collor de Mello / Telenovela familiar no palácio do Planalto”, *Expresso*, 23 de Maio de 1992. Houve a telenovela Paulo Futre/Jesus Gil y Gil, a propósito da saída daquele do Atlético de Madrid (*Expresso* – Desporto, 23 de Janeiro de 1993, p. 4). António Eça de Queiroz, “Intriga em família”, *Expresso*, 17-VII-1993, dá *superlead* que convoca *Dallas*: “Podia ser o capítulo da telenovela brasileira das oito, mas as intrigas familiares para o controlo da empresa têxtil Lameirinho é mais real, uma verdadeira saga familiar onde os desejos de vingança se concretizam, prejudicando em muitos aspectos a gestão da empresa”. Carlos Albino, “Agora ou nunca”, *Diário de Notícias*, 2 de Dezembro de 1993: “A criação da comunidade lusófona não se pode arrastar como telenovela: [...]” Da infinidade de artigos sobre o assunto, relevo peças fortes na Revista do *Expresso*, 11 de Novembro de 1989 e 25 de Setembro de 1993.

episódio a 16 de Maio de 1991. Impôs-se o então denominado “dialecto jorgeamadiano”³⁵; para lá do nordestino “estar nos trinquês” (e de vocábulos que a TV Globo teve de traduzir para telespectadores de outras regiões brasileiras), resistem “gírias cariocas do tipo «valeu», «bacana», «podes crer» ou «tamos nessa»”, bem como o suspiro “ôxente” e a afirmação “de jeito nenhum”. O correspondente da *Veja* (1 de Junho de 1977), em Lisboa, cedo ouviu na rua “expressões como «bichinho», ou elogios à forma «bonitinha» com que fala Diana Sfat, a «Zarolha» do cabaré Bataclan”. Vergílio Ferreira, que viu *Gabriela*, dizia ser “perturbante ouvir em diálogos correntes – sobretudo quando na província – expressões que escorreram das telenovelas como o «tá legal» ou o «é um barato»”³⁶. Também as produzidas em Portugal vão criando os seus jargões.

Não é só o súbito comércio dos televisores que ainda não podem dar a cor originária, com prejuízo das salas de teatro e cinema, ou marcar encontros e reuniões fora da meia hora sagrada; não é só o jeito de falar e adoptar registos particulares; mas, nota a *Fôlha de São Paulo* (28 de Outubro de 1977), “As mulheres estão soltando os cabelos e usando os vestidos que deixam as costas nuas”, como Sónia Braga.

Últimos efeitos destes 35 anos³⁷, o acompanhamento diário de cada episódio em revistas ligadas ao fenómeno telenovelesco, a reposição (entre 17 de Agosto de 1977 e 9 de Fevereiro de 1978, no 2.º Canal da RTP) e o *remake* (2012), a compactação, a passagem ao cinema e a transposição em quadradinhos, formas de repetição em *continuum*, que é um processo intrínseco a este fenómeno comunicacional, e ligado à sobrevivência do produto, sendo também essencial na familiarização com *uma certa verdade* desencadeada *ex machina*. Verdade enganosa?

³⁵ Cf. Moema Silva, “O dialecto jorgeamadiano no “horário nobre” da TV”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa), 14 de Maio de 1991.

³⁶ “Telenovela”, *Expresso*, 17 de Abril de 1981.

³⁷ Para os 25 anos, há balanço em José Niza, “As bodas de prata de «Gabriela»”, *Visão* (Lisboa), 16 de Maio de 2002.

Talvez. Mas quem pode negar a invenção de cada existência, que inspira os intermináveis acidentes deste género literário-televisivo³⁸?

³⁸ Sobre o folhetim e suas descendências, ver Ernesto Rodrigues, *Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998. Uma descrição do fenómeno *Gabriela* a partir, sobretudo, do *Diário de Lisboa* e do semanário *O Jornal* está em Isabel Ferin Cunha, “Aproximação à receção da ficção televisiva inspirada em Jorge Amado”, no catálogo *Jorge Amado em Portugal*, com textos de Ernesto Rodrigues *et al.*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2012, pp. 25-61.

Casa com rio atrás: Jorge Amado em África

Fabiana Carelli¹

O Brasil – tão cheio de África, tão cheio da nossa língua e da nossa religiosidade – nos entregava essa margem que nos faltava para sermos rio.

Mia Couto

A casa

A partir de 2008, a obra de Jorge Amado no Brasil ganhou nova casa editorial, e seus livros, edições cuidadas, ensaios inéditos, novo projeto gráfico. Um dos escritores mais populares do país, traduzido em 48 idiomas e publicado em mais de 50 países, Amado ficou mundialmente conhecido por obras como *Gabriela, cravo e canela*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *Teresa Batista cansada de guerra* e *Tieta do Agreste*: narrativas de caráter regional, misturas de crônica de costumes e erotismo, com certa lassidão formal e traços de oralidade. Na

¹ Universidade de São Paulo.

definição de Alfredo Bosi, “tudo”, no mais conhecido Jorge Amado, “se dissolve[ria] no pitoresco, no «saboroso», no apimentado do regional”². E a obra de Jorge Amado, durante muito tempo, forjou a imagem estereotípica do Brasil visto e aceito no exterior: o “país do carnaval”, das mulatas, da sensualidade, do candomblé – de “uma” Bahia, enfim. Pelos poderes de Jorge, uma certa construção imaginária da Bahia de Todos os Santos generalizou-se, aos olhos dos outros (e, em certa medida, de nós mesmos) num “caráter nacional brasileiro”.

Mas Jorge Amado não foi só isso. Em depoimento de 1985 à tradutora Alice Raillard, o próprio Amado reconheceu o traço marcadamente político e ideológico de livros seus, como *Seara vermelha* e *Os subterrâneos da liberdade*. Sobre esta última obra, afirmou ele: “*Os subterrâneos da liberdade* carregam a marca de uma visão de mundo stalinista que foi a minha, e na qual muitas das coisas são em preto e branco”³.

Vinte anos depois do ápice político de sua obra, nos anos 1950, vários desses valores se modificaram. Jorge Amado tornou-se *best-seller* dentro e fora do Brasil, e a crítica, que antes o censurava pelo tom ideológico de seus livros, passou a chamá-lo de escritor comandado pelo gosto do mercado. No Brasil, tal concepção afastou-o por décadas dos estudos acadêmicos considerados “sérios”, afeitos à apreciação de formas literárias tidas como “elevadas”. Assim, até os anos 1990, Amado continuou um sucesso de vendas, nas livrarias, nas novelas e séries televisivas, nos cinemas, mas distante das Universidades. Tudo devido à sua suposta “virada ideológica”: de escritor de esquerda a escritor de mercado; de revolucionário a “conservador”; o primeiro e o último Jorge Amado, antes e depois da morte de Stálin.

Ao longo dos anos, meu trabalho crítico a respeito de Jorge Amado teve como objetivo, mais ou menos explícito, demonstrar a inexistên-

² Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1985, p. 459.

³ Alice Raillard, *Conversando com Jorge Amado* (tradução de Annie Dymetman), Rio de Janeiro, Record, [1991], p. 143.

cia dessas e de outras “fases” na obra do escritor. Embora tematicamente diversas, tanto as obras do chamado “momento político” do autor quanto as da conhecida “fase *best-seller*” fundamentam-se, em minha opinião, sobre princípios análogos de criação literária: a simplificação da linguagem; a elaboração de personagens com base em figuras “do povo”; uma estrutura narrativa folhetinesca; e um mesmo objetivo, a sedução do público. Enquanto escritor engajado, Amado, com sua imaginação poderosa, procurou convencer os leitores de suas concepções políticas por meio das narrativas que criava. Decepcionado com o Partido Comunista, continuou a vender histórias, construídas praticamente do mesmo modo, com novas “morais”.

Foram esses “dois” Jorges, o comunista e o *best-seller* – em minha opinião, coerentemente um – que chegaram a alguns leitores da África de colonização portuguesa, a partir da década de 1950.

O rio

Num evento de homenagem a Jorge Amado, em 2008, ocorrido em São Paulo, Mia Couto pronunciou uma intervenção posteriormente publicada com o título de “Sonhar em casa”⁴. Nela, o escritor moçambicano ressalta a importância do romancista baiano para as culturas africanas de língua oficial portuguesa, que passaria, em sua opinião, pelos seguintes aspectos:

1. o trabalho ideológico de construção nacional: para Mia Couto, Jorge Amado fez pela projeção da nação brasileira mais do que todas as instituições governamentais juntas”⁵. Da mesma maneira, os países africanos que se almejavam nações inspiravam-se nessa “escancarada brasilidade” trazida por Amado;

⁴ Mia Couto, “Sonhar em casa” in *E se Obama fosse africano? e outras intervenções*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, pp. 61-67.

⁵ Mia Couto, 2011, pp. 61-62.

2. o trabalho político: segundo afirma Mia Couto sobre os estertores do domínio português sobre Moçambique,

vivíamos sob um regime de ditadura colonial. As obras de Jorge Amado eram objecto de interdição. Livrarias foram fechadas e editores foram perseguidos por divulgarem essas obras. O encontro com o nosso irmão brasileiro surgiu, pois, com épico sabor da afronta e da clandestinidade⁶;

3. a força da literatura: para Couto,

Jorge Amado [...] soube permanecer, para além do texto, um exímio contador de histórias e um notável criador de personagens. [...] Jorge escreveu sem deixar nunca de ser um poeta do romance. Este era um dos segredos do seu fascínio: a sua artificiosa naturalidade, a sua elaborada espontaneidade⁷;

4. a linguagem: segundo Couto,

[g]erações de poetas e romancistas moçambicanos encontraram em Jorge Amado uma espécie de revelação que os ajudou a questionar e reencontrar uma linguagem dentro da língua comum e a empreender uma descolonização de temas e estilos⁸;

5. uma certa identificação, que Couto chama de “familiaridade existencial”:

As suas personagens [de Jorge] eram vizinhas não de um lugar, mas da nossa própria vida. Gente pobre, gente com

⁶ Mia Couto, 2011, p. 65.

⁷ Mia Couto, 2011, p. 63.

⁸ Mia Couto, “A arte de sonhar um país” in Jorge Amado, *Tocaia grande*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

os nossos nomes, gente com as nossas raças passeavam pelas páginas do autor brasileiro. Ali estavam os nossos malandros, ali estavam os terreiros onde falamos com os deuses, ali estava o cheiro da nossa comida, ali estava a sensualidade e o perfume das nossas mulheres⁹.

Nessa comunicação, Mia Couto cita ainda os escritores Mário António (Angola), Noémia de Sousa (Moçambique) e Gabriel Mariano (Cabo Verde) a comentarem a importância de Jorge Amado em África. A partir disso, nasce, então, a metáfora da “casa [ou margem] com rio atrás”:

Descobríamos [por meio de Amado], essa nação [brasileira] num momento histórico em que nos faltava ser nação. O Brasil – tão cheio de África, tão cheio da nossa língua e da nossa religiosidade – nos entregava essa margem que nos faltava para sermos rio.¹⁰

Grande Kuanza: veredas

O romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de José Luandino Vieira, escrito no calor dos primeiros levantes nacionalistas contra o governo português em Angola (1961), conta uma história relativamente simples. Num tempo indefinido, mas que, pela ação, supõe-se seja um pouco anterior ao início das guerras de libertação, num local à beira do rio Kuanza, o tratorista negro Domingos Xavier, empregado do “estaleiro da barragem”¹¹, é preso como suspeito de subversão, levado para Luanda, torturado e assassinado pela polícia. Enquanto isso,

⁹ Mia Couto, 2011, p. 64.

¹⁰ Mia Couto, 2011, p. 65.

¹¹ José Luandino Vieira, *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, 4.^a ed., Lisboa, Edições 70, 1988, p. 22. Segundo depoimento de Luandino Vieira, a barragem em questão é a de Cambambe, no Kuanza Norte: “Trabalhei na barragem de Cambambe dois anos. Gosto de dizer sempre isso porque *A vida verdadeira de Domingos Xavier*

sua mulher, Maria, junto a outros personagens engajados na luta anti-colonial, procuram por ele, até o descobrirem, já morto, na cadeia.

A narrativa de *A vida verdadeira* subdivide-se em dez capítulos numerados. Em vez de constituírem uma sequência, porém, em que o final de um capítulo continua no início do seguinte, cada novo capítulo descortina para o leitor um novo espaço, um outro círculo de personagens e até mesmo, em alguns momentos, um outro tempo, até que, à medida que a narrativa se desenrola, esses diferentes tempos, espaços e personagens vão se encontrando e formando um só tempo, espaço e grupo. A poderosa imagem do rio Kuanza, que corta todo o livro (“A noite se ouvia em todos os pequenos barulhos do seu silêncio, só perturbada pelo rugir sempre igual do Kuanza, ao fundo”¹²) representando a força, a resistência e a autenticidade nacional do povo angolano, é um símbolo unificador para essa diversidade que vai se tornando unidade: como se muitas nascentes, ou muitos riachos, fossem aos poucos engrossando a corrente do maior e mais navegável curso d’água do território de Angola.

Vidas que se vão se reunindo em torno de um ideal chamado “liberdade”: a do Velho Petelo e do miúdo Zico, solidários; a de Sousinha, Timóteo, o engenheiro branco, revolucionários; a de Maria, Sá Teté, Sá Zefa, resistentes; a de Domingos e dos demais presos, mártires. Nesse sentido, o último capítulo do livro narra a “farra” que, já marcada há algum tempo para sábado no Bairro Operário (sábado é também o dia em que Maria tem a certeza da morte do marido), vai reunir praticamente todos os círculos de ação da narrativa: o alfaiate Mussunda, Miguel e a irmã Bebianá, Xico Kafundanga, engenheiro Silvestre, o próprio Sousinha e outros, sob a batuta do Ngola Ritmos, conjunto musical famoso na Luanda dos anos 1950 e 60 e importantíssimo na história das lutas de libertação¹³.

passa-se em Cambambe [...]”. In Michel Laban *et al.*, *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 16.

¹² José Luandino Vieira, 1988, p. 25.

¹³ Segundo informações do sítio <http://www.mondomix.com/fr/node/742>, “Music

No meio da festa, chegam o velho Petelo e miúdo Zito, com a notícia da morte de Domingos Xavier. Unificados, diferentes grupos, tempos e espaços se projetam ali. É Mussunda quem anuncia o desaparecimento de Domingos perante todos, e o tratorista, por assim dizer, sai da vida para entrar na história, nas palavras do alfaiate: “Não vamos chorar mais a sua morte porque Domingos António Xavier, você começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo angolano. . . ”¹⁴.

Apesar de a divisão do romance em capítulos apresentar rompimentos espaciais e temporais, a homogeneidade linguística de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* é evidente. Os padrões linguísticos adotados no livro permanecem fundamentalmente os mesmos do início ao fim, impondo à fragmentação espaço-temporal uma forte unidade. A análise desses padrões por capítulo parece confirmar a afirmação geral de Phyllis Peres segundo a qual

*[e]ven the earliest of Luandino's narratives attempt to incorporate a hybrid language that is based on popular practices of creolization so that the discourses of the marginal become the voices of imagining nationness and Angolan identities.*¹⁵

Curiosamente, tanto os termos em quimbundo como os traços de coloquialidade aparecem não somente nas falas dos personagens, apresentadas em discurso direto, mas também na do narrador, e eles parecem estar ligados à necessidade que o texto apresenta de identificar, social e culturalmente, os “atores” dessa história como membros de um

played an essential role in redeeming its dignity to the Angolan people, so affronted by the coloniser. From as early on as the 40s the 'Ngola ritmo' – a group of nine musicians – toured the shanty towns playing traditional rhythms to which they added more contemporary elements (acoustic guitars, hints of Portuguese Fado and Brazilian music). The Semba (the musical style from the region around Luanda) then bloomed and this underground rhythm took off like wild fire”. Última consulta em 17 de fevereiro de 2013.

¹⁴ José Luandino Vieira, 1988, p. 92.

¹⁵ Phyllis Peres, *Transculturation and resistance in Lusophone African narrative*, Gainesville, University of Florida Press, 1997, p. 37.

“povo” de “irmãos angolanos” (a expressão é do texto¹⁶) cujas trajetórias pessoais, apesar de singulares, são parecidas e têm ideais comuns. Sendo personagem sem sê-lo, já que não age, apenas conta, o narrador se despersonaliza, diluindo-se como uma voz comum entre muitas, gota d’água no grande rio chamado “povo”.

Conjunto de casas: musseque

Sambizanga, filme dirigido pela cineasta de origem guadalupeana Sarah Maldoror e lançado em 1972, ainda em plena guerra de independência de Angola contra a metrópole portuguesa, é uma adaptação cinematográfica do romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira.

Trata-se de um filme emblemático – com história e trajetória. Produzido na clandestinidade em locações na República Popular do Congo, com maioria de atores não-profissionais escalados nas fileiras do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) no início da década de 1970 e dirigido pela mulher de um dos líderes do movimento, Mário Pinto de Andrade, *Sambizanga* venceu a Palma de Ouro de 1972 no Festival de Cinema de Cartago (Tunísia), entre outras nomeações, e constituiu-se, ao longo do tempo, em obra paradigmática da independência angolana. Com os anos e as dificuldades de distribuição, foi sendo cada vez mais citado – e menos visto¹⁷. Praticamente engavetado, com pouquíssimas cópias em VHS espalhadas pelo mundo e outras poucas em 35mm, foi publicado na íntegra no *YouTube* em 2012, o que tem viabilizado sua exibição em maior escala¹⁸.

A partir disso, podemos tecer algumas considerações a respeito de *Sambizanga*. Na trilha sonora original do filme, algumas das principais

¹⁶ José Luandino Vieira, 1988, p. 92.

¹⁷ Vide, entre outras, informações a respeito de *Sambizanga* em <http://worldcinemadirectory.co.uk> (consulta em 17 de fevereiro de 2013) e <http://www.imdb.com> (consulta em 16 de fevereiro de 2013).

¹⁸ Cf. em <http://www.youtube.com>. Última consulta em 17 de fevereiro de 2013.

canções, como *Monangamb'é*, são de autoria do mesmo grupo – Ngola Ritmos que aparece no livro de Luandino Vieira. Além disso, na cena final da festa, é o próprio grupo que interpreta suas canções. A esta vinculação estética e política, à época, com algo caracterizado como genuinamente angolano, interpõe-se uma escolha fílmica que claramente evita o uso indiscriminado de trilha sonora extradiegética ao longo da narrativa, operando em nível de trilha incidental, como uma opção estética mais “realista”.

Em relação ao ponto de vista, predominam no filme planos médios/americanos e *close-ups*, estes últimos ressaltando a particularidade das histórias de alguns personagens, com interposição de planos panorâmicos quando da viagem de Maria em busca do marido preso, como um modo de descrição quase geográfica da paisagem, identificada como traço de nacionalidade angolana, em que ganha espaço a figuração da natureza, em oposição a um retrato de cunho intimista ou “individualista”. Nesse tipo de representação, mesmo a particularização (na descrição imagética, em *close-up*) de um ou outro personagem apontam para a catálise de um coletivo na história pessoal de cada personalidade destacada.

Além disso, em *Sambizanga*, a temporalidade narrativa é quase documental. O ritmo do filme, lento, aproxima-se do desenrolar “natural” do tempo. Ele é também organizado cronologicamente, com diversos espaços constelando-se e unificando-se ao final.

Em termos de cor, *Sambizanga* é uma massa cromática, quase sempre uma mistura de tons terrosos com os tons da pele negra/mulata (“makézu”), figurinos e cenários a ressaltarem um amálgama coletivo em contraste com o branco da cor do uniforme dos cipaiais (policiais), mesmo os de pele negra, e da pele dos portugueses.

No filme, a língua predominante é, desde o início, a portuguesa, embora em contraste com a língua falada entre as pessoas do povo e dentro do musseque (bairro popular). Nos musseques, fala-se a língua local. O espaço do musseque configura-se, assim, como a representação da solidariedade do povo, teia tecida numa língua estranha e própria.

O filme também reforça, como modo de comunicação revolucionária, algo que aparece no livro de forma mais atenuada, que é o poder do “mujimbo” (fofoca ou boato) contra os discursos oficiais do poder. Quase como uma guerrilha feita de histórias contadas e recontadas oralmente e na clandestinidade. Nesse sentido, enfatiza-se também o momento “coral” ao final, em que todos os personagens e círculos se encontram.

Como ressalta o crítico Fernando Arenas, *Sambizanga* destaca, entre todos os outros círculos, a trajetória de Maria na busca do marido, constituindo-se em torno desse eixo central¹⁹. Por isso, e pela simplificação da questão temporal (abandonam-se os cortes temporais e os *flashbacks* da narrativa literária), constitui-se como narração menos complexa do que o texto de Luandino, com clara intenção documental e didática, ligando-se, assim, à tradição documentarista de cunho revolucionário do cinema africano de língua portuguesa dos tempos pré e pós-independência²⁰.

Casas, margens, rios: geografias que se fazem

No sentido de apresentar um narrador que intencional e explicitamente constitui, não uma voz individual, mas outra, que fala em nome de um todo e se identifica com o ideal libertário de um povo, o sintético livro de Luandino Vieira parece-se, a meu ver, com uma outra obra, de descomunal tamanho e escrita por um brasileiro que o angolano considerou um de seus mestres: *Os subterrâneos da liberdade* (1954), de Jorge Amado. Desconheço se Luandino teria ou não tido acesso a esse longuíssimo romance em três volumes antes da elaboração de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*²¹. A influência, porém, não seria de

¹⁹ Fernando Arenas, *Lusophone Africa – beyond independence*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 109.

²⁰ A esse respeito, *vide*, entre outros, Manthia Diawara, *African cinema: politics & culture*, Bloomington & Indianapolis, University of Indiana Press, 1992.

²¹ Durante o *Colóquio Internacional 100 Anos de Jorge Amado*, em Lisboa, tive

todo improvável, já que se trata de obra profundamente ideológica e partidária de Jorge, completamente afinada com as diretrizes do PCB²² à época de sua publicação e em que os comunistas, identificados com o “povo”, são representados como heróis²³. Conforme declaração do próprio Luandino, foi durante a década de 50 que ele e outros membros do movimento “Vamos descobrir Angola” consolidaram seus estudos sobre o materialismo dialético com literatura vinda do Brasil²⁴, e *A vida verdadeira de Domingos Xavier* foi escrito em 1961.

De qualquer modo, nesse longuíssimo livro de Jorge Amado, de qualidade literária questionada e frequentemente condenado por seu sectarismo, cada capítulo, como em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, focaliza um dentre os vários núcleos da ação e, aos poucos, todos os núcleos vão se encontrando e formando uma ação única. Além disso, o narrador vai se assumindo cada vez mais como a voz do “povo”, que, em *Os subterrâneos da liberdade*, se identifica com a voz do onipresente Partido Comunista²⁵. O livro de Vieira, ainda que claramente apresente maior complexidade do ponto de vista da linguagem,

acesso a uma informação absolutamente relevante a esse respeito, que me foi narrada a viva-voz pela poeta angolana Ana Paula Tavares. Conta ela que, encontrando-se em Lisboa como estudante nos anos 1950, Luandino Vieira viu, numa das livrarias da capital portuguesa, os exemplares da caudalosa trilogia de Jorge Amado. Sem dinheiro, desistiu da compra dos livros e foi caminhando pela cidade, quando viu, diante de um hospital, a placa: “Precisa-se de doadores de sangue, paga-se bem”. Luandino, segundo ela, não teve dúvidas: entrou, doou sangue, recebeu o dinheiro e foi direto à livraria, em busca de *Os subterrâneos da liberdade*. Depois, declararia: “Li *Os subterrâneos da liberdade* com meu próprio sangue...”.

²² Partido Comunista Brasileiro.

²³ Analisei os personagens e também o narrador de *Os subterrâneos da liberdade* em meu trabalho de mestrado, *Porões da memória: ficção e história em Jorge Amado e Graciliano Ramos*, Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH/USP, 1997, pp. 40-60.

²⁴ Citado por Rita Chaves, “A literatura brasileira em contextos nacionalistas africanos” in Benilde Justo Caniato e Elza Miné, *Abrindo caminhos: homenagem a Maria Aparecida Santilli*, São Paulo, FFLCH/USP, 2002 (col. Via Atlântica, 2), p. 510.

²⁵ Jorge Amado, *Os subterrâneos da liberdade*, vol. 1: *Os ásperos tempos*; vol. 2: *Agonia da noite*; vol. 3: *A luz no túnel*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

mostra a mesma concepção de uma voz coletiva que deriva de várias pequenas e humildes vozes e conversas, corporeificada na personificação do rio Kuanza e da natureza em geral, e o mesmo apelo emocional, ainda que não tão contundente, pela causa do povo, identificada com a luta pela libertação nacional de Angola.

Como em *Os subterrâneos da liberdade*, a voz do narrador em *A vida verdadeira de Domingos Xavier* é o veículo de um “senso comum” que, de certa maneira, lembra a voz do coro nas tragédias gregas, instância que fala em nome da pólis e do restabelecimento de um equilíbrio perdido em função de uma “falha trágica”, ou seja, um crime contra os códigos éticos e políticos dessa coletividade. No caso da obra de Vieira, a “falha trágica” histórica seria o processo colonial, e o equilíbrio perdido – e buscado – pode ser identificado com os conceitos de “liberdade” e de uma imaginada “nacionalidade” angolana.

Além disso, sabe-se que, nas tragédias gregas, o trecho do coro era entoado como canção. O mesmo acontece em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, tanto no episódio dos presos a se harmonizarem num canto elegíaco ao tratorista morto (capítulo 8) quanto no capítulo final, em que o papel de coreutas fica reservado aos membros do conjunto Ngola Ritmos.

Quanto ao papel dessa espécie de “coro trágico” e de uma voz narrativa coletiva em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, pode-se dizer que eles constituem uma ligação desse futuro projetado com um passado pré-colonial idealizado. Esse “aproveitamento” do passado é traduzido, no texto, pelas imagens do rio Kuanza, aprisionado e desviado em seu curso, mas jamais desistente ou calado; fica patente pela introdução proposital, no discurso narrativo, da língua quimbundo, já falada pelo grupo bantu antes da chegada do colonizador português à África; e também pode ser identificado na figura do “narrador-griot”, vinculado às tradições da oratura, neste romance e em outros textos do mesmo autor.

Desse modo, estilisticamente, por meio da massa terrosa de que se faz o texto, Jorge Amado torna-se, além de brasileiro, também africano.

Sob a pele aparente das obras que analisamos, em especial do romance de Luandino Vieira e do filme de Sarah Maldoror, está a marca indelével do romancista baiano. Jorge Amado – ou como fazer um mundo.

O protagonista estrangeirado de *O país do carnaval* e os estereótipos do brasileiro

Fabio Mario da Silva¹

A construção das personagens em obras ficcionais, sejam elas protagonistas ou secundárias, faz-se, muitas vezes, através de estereótipos que não representam, necessariamente, um elemento negativo, visto integrarem a construção dos sentidos e a sua problematização diegética. Aliás, nota-se que em muitas obras literárias discussões em torno de moralismos, de preconceitos e de discriminações, refletem (como acontece nas obras de Jorge Amado) valores morais, religiosos, ou políticos. Valores esses temporal e culturalmente determinados, apresentados como exercício que pretende fazer o leitor refletir sobre a sua própria condição:

o escritor, pelo dom que possui de comover e influir sobre os homens, por sua particular sensibilidade mais aguda que a normal,

¹ Universidade de Évora; Investigador do CLEPUL. É bolseiro da FCT, com cofinanciamento do FSE (Fundo Social Europeu), com apoios do POPH (Programa Operacional Potencial Humano) e da União Europeia.

deve ser aquele que primeiro vê os problemas e os expõe e para eles exige solução.²

Jorge Amado estreou-se com *O país do carnaval* (1931)³, um texto despretensioso, produzido na sua adolescência, ainda com dezoito anos – começa a escrever o romance em Salvador e termina-o no Rio de Janeiro, para onde segue em 1930, para ingressar no curso de Direito. Há, nesta obra, uma certa ideologia, uma amostra do seu engajamento literário⁴ – que será retomado, mais explicitamente, em romances como *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá* e *Capitães da areia* –, implicando uma conexão entre literatura e representações socioculturais, e desvendando a dicotomia entre a nacionalidade brasileira e os estrangeirados. Mas, como relembra Eduardo de Assis Duarte, mais do que uma literatura de combate esta obra segue um modelo de literatura de debate⁵.

² Discurso proferido ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras, a 17 de junho de 1961 (Jorge Amado, *Discursos*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 22).

³ *Lenita*, romance folhetim publicado em 1929 e, anos mais tarde, em jornal, escrito em conjunto com Édison Carneiro e Dias da Costa, terá sido, na verdade, o seu primeiro romance; no entanto tal texto é desconsiderado pelo próprio Jorge Amado que chegou a qualificá-lo como “um romance tão ruim que precisou de três autores” (*apud* Aluizio Sampaio, *Jorge Amado, o romancista*, São Paulo, Maltese, 1996, p. 9).

⁴ Segundo Edvaldo Bergano “a literatura engajada, particularmente, apresenta ao longo do tempo suas aceções preferenciais: uma dedicada à questão social e política, expressa na reivindicação de um mundo novo, e outra, mais ampla, transitória, voltada para a defesa genérica de valores universais, como a justiça, a liberdade e a dignidade humana” (Edvaldo Bergano, *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*, São Paulo, UNESP, 2008, p. 46). Aliás, o romance participa desse engajamento literário ao denunciar a má distribuição de renda e concentração de riqueza, factos observado quando a mulher do senador diz a Rigger, ao desembarcar em terras brasileiras, que “O Brasil é São Paulo” (Jorge Amado, *O país do carnaval*, fixação do texto por Paloma Amado e Pedro Costa sob a orientação do Autor, Lisboa, Dom Quixote, 2010, p. 18).

⁵ Eduardo de Assis Duarte, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, Rio de Janeiro, Record; Natal, UFRN, 1996, p. 39.

O país do carnaval não visa diretamente, como acontece na grande maioria das obras amadianas, a representação positiva do oprimido, nem foca, como recurso narrativo, o espaço degradado para elevar a personagem marginalizada à centralidade do romance: a visão preponderante é a de quem está no topo da escala social. O protagonista é Paulo Rigger, um brasileiro estrangeirado, ou melhor, extremamente afrancesado, que, de regresso ao país, traz interiorizados vários preconceitos bebidos na Europa. Rigger é filho de um magnata do cacau do sul da Bahia, que morreu quando o filho ainda andava no liceu. Este passa sete anos em Paris, a estudar Direito, cumprindo a vontade do pai que acreditava ser demasiado banal uma pessoa formar-se no Brasil, e que o seu filho só seria bem sucedido se fosse um doutor formado na Europa. Paris torna-se, entretanto, um lugar perfeito para a boémia, para os gastos excessivos e para a companhia de amigos intelectuais. Ao concluir os seus estudos, Rigger é um *blasé*.

É justamente neste período que Rigger vive um conflito de identidade e religiosidade. Se, como confessa o narrador, “Há vinte e seis anos, era do tipo cerebral, grande indiferente, espectador da vida, tendo perdido há muito o sentido de Deus e não tendo achado o sentido de pátria”⁶, em Paris o conflito de identidade nacional começa a inquietá-lo, indiciando uma autorreflexão comparativa entre o seu quotidiano atual francês e o brasileiro de origem. Por isso, pensa em retornar ao Brasil desejando conhecer, por exemplo, o interior do país, como o Pará e o Mato Grosso. Simultaneamente, um outro pensamento o absorve: “Não, o seu povo não era aquele. Toda a sua formação francesa bradava-lhe que o seu povo estava na Europa”⁷. Ou seja, Rigger vive um conflito através de uma atribuição cognitiva que, segundo Stephan, sustenta os estereótipos, e dos três modelos de sistema de memória que adita o teórico, Rigger atualiza uma experiência de memória baseada em factos do seu quotidiano, aquela que foi construída durante a maioria dos seus anos no Brasil; tal experiência estaria, além disso,

⁶ Jorge Amado, 2010, p. 20.

⁷ Jorge Amado, 2010, p. 23.

em conflito com uma “*production memory*” em formação através das suas vivências francesas, e que, concomitantemente, o faria produzir uma memória temporária, identificando ou refutando determinado estereótipo através do prisma do regressado. O mecanismo funcionaria da seguinte maneira:

*Declarative memory contains structure information that is largely factual, while production memory contains procedural information (i.e., how do to things). Working memory contains the information that is currently being processed or has been recently processed.*⁸

Isto é, a nossa memória carrega em si mesma estruturas que nos condicionam a preconceber e identificar-nos com um grupo/categoria social, produzindo assim informação para aceitação (ou não) de outro determinado comportamento/estilo: em Rigger, através do processo cognitivo de memória, manifesta-se o conflito entre a memória já formada e a que está em formação, absorvendo novos conteúdos de acordo com a sua experiência de vida em Paris.

Saliente-se que não apenas Salvador e Ilhéus das primeiras décadas do século XX lhe servem de modelo comparativo⁹; o Rio de Janeiro,

⁸ Walter G. Stephan, “A cognitive approach to stereotyping”, *Stereotyping and prejudice: changing conceptions*, ed. Daniel Bar-Tal *et al.*, New York, Prinncce-Verlang, 1989, p. 38.

⁹ O confronto entre os ideais europeu e brasileiro tem como cenário principal o Rio de Janeiro, mas dando muito destaque à Bahia que seria, na visão amadiana, a melhor representação da unidade brasileira: “A Bahia representa a *consciência coletiva* que está espelhada na obra de Jorge Amado. Foi aqui que se formou a unidade e a cultura brasileira, considerando a formação básica do negro como elemento integrador do sonho da constituição de um país” (Amado *apud* Alexandre Lôbo, *O Brasil de Jorge Amado. Breve mirada sociológica*, Rio de Janeiro, Litteris Ed. / Quártica, 2009, p. 70). Consciência coletiva seria, para o crítico, a possibilidade de representar as pessoas de um mesmo grupo e a sua cultura. De certa forma, isto é uma representação estereotipada, por isso temos de ter cuidado ao utilizar tal termo, visto que pode levar a certos preconceitos, como um movimento simplificador de formação social: “*Le stéréotype est une idée conventionnelle, associée à un mot dont une culture*

por ser a capital e a cidade com o mais importante Carnaval do país, é o cenário perfeito para o confronto com os seus novos ideais europeus. Como bem define Jean Roche, “*O país do carnaval* de Rigger é o carnaval das emoções, desejos, fantasias e verdades ocultas”¹⁰, elementos que serão evidenciados quando o protagonista se confrontar com várias situações que em Paris seriam impossíveis, mas que são frequentes no Brasil. Rigger recorda como os seus conterrâneos denegriam a imagem do Brasil, confrontando-o com a sua destemida defesa da pátria. Agora, regressado, são os amigos que tecem elogios ao país enquanto ele próprio, veementemente, o repudia.

O espaço do romance primeiramente reporta-se à antiga capital, o Rio de Janeiro (o seu retorno faz-se pelo mar e com uma paragem estratégica na cidade), ambiente que lhe é estranho, sendo acometido de um sentimento nostálgico pela capital francesa. Até mesmo uma marcha de Carnaval que ouve, ao deambular pelas ruas cariocas, e que repetia constantemente: “Dá nela ... Dá nela!”, lhe demonstrava a barbárie do ritmo, a alma de um povo que divergia da sua. Nem mesmo os intelectuais da terra, como Rui Barbosa, se configuravam como símbolo de vigor nacional – eram para ele horripelantemente retóricos. Olhando severamente para o Brasil, encontra até na sua riqueza natural um fator negativo para o povo; como explica Rigger ao seu interlocutor, o deputado José Augusto: “– Mas eu acho que a natureza faz um enorme mal ao Brasil, o homem daqui parece preguiçoso, indolente. . . Isso deve ser a natureza. . . Tão majestosa, faz mal. Vence, esmaga”¹¹.

Não será por acaso que a primeira mulher com quem o protagonista se envolve é uma francesa, Julie, que viaja pelo mundo mas desconhece completamente o país no qual se encontra, já que acha que a capital do Brasil é Buenos Aires, cidade onde a população anda de tanga, demonstrando a completa ignorância dos europeus face ao Bra-

donnée. . . Le stéréotype est une partie de la signification, qui répond à l'opinion courante associée au mot” (Ruth Amossy e Anne Pierrot, *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, p. 89).

¹⁰ Jean Roche, *Jorge Bem/Mal Amado*, São Paulo, Círculo do Livro, 1987, p. 78.

¹¹ Jorge Amado, 2010, p. 25.

sil e o modo como entendem a América do Sul. Rigger, a princípio, parece não querer envolver-se com a francesa, mas acaba por se entregar a uma paixão ardente. No Rio de Janeiro, assiste ainda ao crescente entusiasmo nas ruas, indicação de que o Carnaval se aproxima, constatando, no sábado seguinte, a “loucura geral”, e entrega-se às festividades: dança, beija, apalpa, envolto com mulatas seminuas, dando, finalmente, vivas ao Brasil: “Era o Carnaval ... Vitória de todo o Instinto, reino da Carne”¹², sentindo-se agora, como explica o narrador, “integrado na alma do povo e não pensou que aquilo era somente durante o Carnaval”¹³. Ou seja, é na entrega à sensualidade e ao erotismo pujantes, que aflora o seu sentido pátrio; é assumido como comportamento tipicamente brasileiro o entregar-se aos instintos e regozijar-se na liberdade sexual, da lascívia carnavalesca, sem recriminações.

Neste momento da narrativa revela-se, então, a primeira identificação com aquilo que seria ser brasileiro: apetência para a comemoração, homem festivamente alegre, envolto numa atmosfera erótica, sem o peso de uma consciência moralizante. Isto reflete uma visão estereotipada, como uma opinião pré-formada, que se impõe como *clichê* aos membros de uma coletividade¹⁴, ou seja, um estereótipo¹⁵, conceito,

¹² Jorge Amado, 2010, p. 29.

¹³ Jorge Amado, 2010, p. 29.

¹⁴ Henri Piéron (ed.), *Dicionário de Psicologia*, tradução de Dora de Barros Cullinan, 5.^a ed., Porto Alegre, Globo, 1977, p. 161.

¹⁵ Importa salientar que é só a partir da década de vinte do século XX que o conceito *estereótipo* surge como um dos termos centrais na psicologia social. É entendido, numa fase inicial, como uma imagem interposta (i) entre o indivíduo e a realidade, através de ideias subjetivas e pessoais, estando ligada à formação do sistema de valores do indivíduo. Num segundo momento, passa a ser considerado uma construção sócio-cognitiva (ii) *neutra* e uma maneira de conhecimento aceitável e prática, para logo em seguida passar a ser entendido através de uma vertente emotiva (iii) que procura analisar a relação afetiva que os estereótipos possuem para os sujeitos. Já a vertente cognitiva (iv) implica que os indivíduos, por não acederem à totalidade e variedade do real, simplificam as suas ideias mediante um processo de seleção da informação, de que decorrerá a formação de estereótipos. Existem também estereótipos ligados às funções sociais (v) como construtores das relações de uma causalidade social entre os grupos, que nos ajudam a perceber as ações coletivas diferenciadoras de

para a psicologia social, envolto numa crença ou representação rígida e simplificadora, partilhada por um grupo, revelando, por vezes, um preconceito caricatural e motivador de diferenciação – por isso os caracteres nacionais, raciais e étnicos são exemplos de estereótipos¹⁶. Salienta Mitchell¹⁷ que o estereótipo é uma conceção assente na tendência de uma *crença* alargada a todo um grupo social ou sociedade, sendo usado também para significar uma disposição simplificadora de um conteúdo, simultaneamente com a intenção de resistir à prova factual do contrário. Serve, muitas vezes, para delimitar convenientemente, reduzindo ao máximo o sentido, ajudando na compreensão de grupos ou pessoas. É segundo este modelo simplificador de autodefinição do que seria a *brasilidade* que Paulo Rigger entende a sua nacionalidade.

Contudo, no decorrer do romance, mais conceitos de estereótipos são apresentados pelo protagonista, agora tendo como cenário a Bahia, onde Rigger encontrará novos parceiros (Ricardo Braz, Jerônimo Soares, Pedro Ticiano, José Lopes), amigos que futuramente irão fundar um jornal – o “Estado da Bahia” –, para implementar os ideais compartilhados pela grupo: “Não era um jornal de escândalo. Mas falava e tinha coragem”¹⁸; esse jornal é acusado de antipatriotismo, ao dizer que faltavam homens geniais no Brasil. No fundo, esses amigos representam, principalmente através da figura de Paulo Rigger, os intelectuais que pensam a nação e, por conseguinte, pensam a si mesmos: “não procuram apenas o sentido da pátria, da terra, mas procuram o sentido

um grupo em relação a outro. Já os estereótipos de género (vi) podem realizar-se dentro dos papéis que são atribuídos ao homem e à mulher através de crenças estruturadas sobre as atividades que lhes serão próprias, pelos traços e características psicológicas que se atribuem a cada sexo (António Neto, *et al*, *Estereótipos de género*, prefácio de Constança Gomes Machado, Lisboa, Comissão para Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1999, pp. 9-11).

¹⁶ Esperanza Fiol, Victoria Perez e Margarida Planas, *Historia de la misoginia*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1999, p. 140.

¹⁷ G. Duncan Mitchell (ed.), *Novo Dicionário de Sociologia*, tradução de Maria da Graça Barbedo, Lisboa, Rés-Editora, 1970, pp. 183-184.

¹⁸ Jorge Amado, 2010, p. 79.

de si próprios. O país é apenas um ponto de referência. A pátria é sentida porque está ausente”¹⁹.

Julie também vai conhecer os investimentos da família Rigger: as plantações de cacau em Ilhéus. Rigger estava crente que nenhum homem se iria envolver com a mulher do patrão, e que a mulher francesa jamais se submeteria a estar com “homens brutos”, como os da sua cidade. Mas é exatamente o oposto que sucede, e surpreende Julie nos braços de Horácio, um trabalhador da sua fazenda. Resignado e às escondidas, nada faz enquanto observa o casal. Daí por diante, a indiferença com que é tratada faz Julie desconfiar que talvez tenha sido descoberta. Rigger sente-se como se estivesse a compartilhar o leito com uma prostituta, mas não resiste aos encantos da francesa que lhe pede perdão e, numa intensa noite de amor, o conflito interno que sente provoca uma atitude brutal da sua parte, empurrando Julie, apertando-lhe a garganta e batendo-lhe até se cansar, como se ouvisse durante esta trágica cena a marcha carnavalesca: “Dá nela! Dá nela!”. É neste momento que o protagonista se sente brasileiro mais uma vez, como confessa a Ricardo Braz, ao falar da revolução que enfrenta o Brasil: “Eu não tenho o sentido de Pátria. Só me senti brasileiro duas vezes. Uma no Carnaval, quando sambei na rua. Outra, quando surrei Julie, depois que ela me traiu”²⁰. Em resposta, Ricardo Braz argumenta que o Brasil não deve importar sistemas políticos²¹: “Nós precisamos é nacionalizar tudo. Desde os sistemas de governo até as prostitutas. Nem comunismo, nem fascismo...”²². Rigger, neste instante, diz ser adepto

¹⁹ Augusto Frederico Schmidt, “Carta-prefácio: Meu caro Jorge Amado” in *O país do carnaval*, 2010, p. 10.

²⁰ Jorge Amado, 2010, p. 67.

²¹ Podemos perceber, nesta fala de Ricardo Braz, uma das argumentações de Jean Roche que acertadamente refere: “O problema que o romance coloca é mais o Brasil (e a palavra «pátria» é frequente), sendo que os homens jovens que debatem esse problema desejam para o país sua modernização, sua credibilidade e a integração de sua geração aberta às influências exteriores, sem, porém, de forma alguma, perder suas raízes” (Jean Roche, 1987, p. 33).

²² Jorge Amado, 2010, p. 68.

do comunismo, porque seria a única forma de educar o brasileiro: “O comunismo mandaria surrar os brasileiros três vezes ao dia. O povo endireitava... No Brasil eu sou comunista prático. O único remédio eficaz para o brasileiro é o chicote”²³.

Ora, nestes discursos subjazem vários elementos que denunciam a estreita relação entre os conceitos de “estereótipo”, “preconceito” e “discriminação”: “*Prejudice is generally considered an attitude; discrimination, a type of behavior; and stereotype, a set of beliefs*”²⁴. O brasileiro aqui é representado como violento e com direitos de posse sobre a mulher²⁵, tendo em vista que as leis brasileiras, diferentes das francesas na década de vinte, seriam ineficazes para este tipo de crime, indiciando-nos a problemática da violência doméstica. Um outro ponto crucial é o comunismo como prática de tortura para conscientização dos brasileiros, como se só através da brutalidade o comportamento inadequado pudesse ser superado e o povo pudesse tornar-se uma nação com potencialidades para reverter o caos político e económico no qual se encontrava. Aliás, Rigger, ao viajar até ao Rio de Janeiro para fazer uma entrevista com líderes do movimento revolucionário, lê nos jornais que o povo estava insatisfeito porque “o Governo não queria

²³ Jorge Amado, 2010, p. 68.

²⁴ John F. Dovídio, John C. Brigham, Blair T. Johnson, e Samuel L. Gaertner, “Stereotyping, prejudice, and discrimination: another look”, *Stereotypes and Stereotyping*, C. Neil Macrae (ed. *et al.*), New York / London, The Guilford Press, 1996, p. 278.

²⁵ Acima de tudo, a relação do estereótipo com o género atribui certos traços e papéis específicos ao homem e à mulher, e isso acontece, segundo Susana Costa e Susana Marta Santos, porque utilizamos informações armazenadas na nossa memória para dar sentido aos estímulos que recebemos do mundo social no qual estamos inseridos – os estereótipos são definidos como categorias cognitivas compostas por conjuntos de crenças inter-relacionadas acerca dos grupos sociais, que nos permitem pensar acerca de uma pessoa, objeto ou acontecimento em termos das suas semelhanças ou diferenças em relação a outra informação já armazenada, nas categorias da memória (Susana Costa e Susana Marta dos Santos, *Estereótipo da mulher em Portugal e sua relação com a discriminação sexual no trabalho*, Lisboa, CITE, 1997, p. 17).

dar aos clubes carnavalescos a «ajuda» de praxe”²⁶. Por isso, numa autorreflexão irónica, conclui que: “País do Carnaval! País do Carnaval! Eu se fosse Presidente ou Ditador, decretaria um Carnaval de 365 dias... Adorar-me-iam”²⁷.

Rigger apercebe-se que as festividades do Carnaval também se configuram como uma festa de alienação de um povo que não tem consciência do estado político e de miséria em que vive. Entre as décadas de 10 e 20 o Brasil vive agitações internas, iniciadas, sobretudo, a partir da inquietação política na Bahia, da qual decorreram greves (1920-1921) com severas intervenções por parte da polícia e várias perturbações pela eleição de um novo presidente²⁸. A necessidade de manter o Carnaval, se fosse possível, durante todo o ano, seria um dos mecanismos que o governo brasileiro poderia utilizar para satisfazer as necessidades da nação, diminuindo a sua rebeldia e fazendo com que esquecesse os seus problemas: “o carnaval incarna a cisão entre poder e liberdade”²⁹. O período temporal do romance desenrola-se, pois, num momento delicado da história brasileira, como bem explica Eduardo de Assis Duarte:

Se os anos 20 foram o instante da descoberta dos elementos recalcados no processo de colonização, de pesquisa de nossa identidade cultural e do carácter nacional brasileiro, enfim, a década seguinte irá aprofundar estas questões, no sentido de aliar à *re-descoberta* a *transformação* da realidade. E a *natureza* desta transformação vai ser motivo de um outro questionamento: se nos anos 20 perguntávamos ‘o que somos?’, depois de 30 impõe-se indagar ‘para onde vamos?’ *O país do carnaval* exprime a transição entre as duas décadas, entre a República Velha agonizante e o novo governo.³⁰

²⁶ Jorge Amado, 2010, p. 92.

²⁷ Jorge Amado, 2010, p. 100.

²⁸ A. Duarte de Almeida, *História do Brasil*, Lisboa, João Romano Torres, 1936, pp. 244-253.

²⁹ Eduardo Portella, “Jorge Amado: a descontração poética no País do Carnaval”, *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, ano I, n.º 2, Rio de Janeiro, 1979, p. 11.

³⁰ Eduardo de Assis Duarte, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, Rio de

É precisamente a meio do romance que surgirá uma personagem, Maria de Lourdes, moradora do bairro histórico de Salvador, o Pelourinho, que pela sua “ingenuidade” e “tristeza” faz Paulo Rigger acreditar novamente que a “felicidade estava no amor”. Todavia, uma melancolia presente na vida da sua amada era resultado de um segredo que o consumiria, sendo que aquela já não seria virgem, o que lhe causaria revolta, bem como o faria desistir de um futuro casamento.

Todos estes acontecimentos fazem Rigger refletir sobre a sua condição de infelicidade: em dois anos no Brasil não ganhou nada em voltar à pátria, não entrou na política nem exerceu advocacia, o jornalismo não lhe foi proveitoso, sofreu, encontrou e perdeu-se no amor, pensou em suicídio e não havia maneira de se identificar com o seu povo; pelo contrário, afastava-se cada vez mais dele. Os seus amigos tomaram caminhos diferentes: Ricardo casou-se e foi morar no interior do Piauí, José Lopes escreve romances, Jerónimo encontra o amor numa prostituta, Conceição, e Ticiano falece. Tudo isto leva Rigger decidir voltar à Europa, mais precisamente, a Paris, tentando esquecer os seus fracassos, apesar da oposição da sua mãe, entendendo que não pode ajudar a todos: “odiava seus semelhantes. Não lhes perdoava a imbecilidade”³¹. O dia do seu regresso é justamente um domingo de Carnaval mas, por causa do tumulto nas ruas, desiste de ir de táxi e vai a pé até ao cais. Começa a evitar a multidão que salta nas ruas, levando cotoveladas fica enraivecido, fosse pelo mulato que o chama para a festa, ou a mulata que o atrai voluptuosamente para dançar, seja pela mocinha histérica que lhe joga lança-perfume. Passado todo esse tumulto, já no navio, avista o país ao longe, quando a noite já se apossara do Rio de Janeiro, e chega a uma conclusão: “– Afinal, talvez este povo esteja com a razão. No Carnaval talvez esteja tudo...”³².

Assim, no discurso das personagens perpassam caracterizações estereotipadas de nacionalidade, no que diz respeito à cultura brasileira.

Janeiro, Record; Natal, UFRN, 1996, p. 41. Itálicos do autor.

³¹ Jorge Amado, 2010, p. 152.

³² Jorge Amado, 2010, p. 153.

A visão europeia do retornado que olha o Brasil não apenas de maneira crítica e severa, mas também preconceituosa, é uma das estratégias narrativas do texto que tem por objetivo desvendar os meandros de um povo historicamente festivo e esquecido do seu passado, sem capacidade de reflexão para constatar no presente os meandros de uma política repressora e das más condições da sua vida: “*O país do carnaval* se situa num cruzamento de caminhos e inscreve a bipolaridade que atravessa toda a literatura brasileira, ou seja, a oscilação entre a festa e a miséria, o mundo agonizante e o mundo nascendo”³³. Conclui-se também que o estereótipo é, para além de uma imagem ou ideia que temos de algo ou de alguém, uma percepção da realidade contida nas nossas noções de mundo (visão racional e emocional) e liga-se, como vimos, à criação de preceitos e preconceitos: “É a representação de um objecto (coisas, pessoas, ideias) mais ou menos desligada da sua realidade objectiva, partilhada pelos membros de um grupo social com alguma estabilidade”³⁴. A apropriação e descrições destes estereótipos denunciam vários equívocos em torno da nacionalidade, da cultura e do futuro do Brasil, problemáticas expostas por Jorge Amado num tom de denúncia e inconformismo, logo na nota explicativa do romance, quando refere a alienação do seu povo: “diante da grandiosidade da natureza, o brasileiro pensou que isto aqui fosse um circo. E virou palhaço”³⁵.

Outro facto importante para a construção e crítica comportamental das personagens dá-se através da deslocação espacial do protagonista: Rigger cumpre um itinerário quase espiritual, como quem procura um centro, uma orientação que confronte dois espaços/culturas, um novo sistema que o interogue e o faça identificar-se com o cenário de origem, ou então sobrepor-se a esse identificando-se com o outro experienciado. Isto tudo num movimento circular (já que a viagem que faz

³³ Jacqueline Pejon, “*O país do carnaval*, laboratório do romance”, in Jorge Amado. *Leituras e diálogos em torno de uma obra*, Rita Olivieri-Godet, e Jacqueline Pejon (ed.), Salvador, FCJA, 2004, p. 109.

³⁴ Laurence Bardin, *A análise de conteúdo*, Lisboa, Edições 70, 2009, p. 53.

³⁵ Jorge Amado, 2010, p. 13.

do Brasil à França compreende três etapas: partida, deslocação e chegada) que lhe permite assimilar, de acordo com as suas escolhas ideológicas, a cultura estrangeira; trata-se de uma experiência de deslocação não apenas no espaço romanesco, mas também invertendo valores na ótica crítica de quem olha extrinsecamente o Brasil, na confrontação dialética e empírica com o outro. Na procura de um eixo identitário, Rigger faz uso do discurso complementar, refletindo sobre a cultura estrangeira, regressando a si mesmo, às suas origens culturais. Ressalva-se que se assemelha mais ao burguês parisiense – o maioritário, que ainda vive a euforia da *Belle Epoque* – e não com os poucos burgueses corruptos existentes na década de 20 do Brasil. O brasileiro seria para ele algo a desvendar; apesar dos estereótipos que são atribuídos ao seu povo não serem apresentados com uma componente positiva, entende que o país está em formação e só com muitas revoluções – sejam elas políticas, sociais e/ou intelectuais – o panorama poderá mudar. Finalmente, entende que mesmo progredindo prosperamente, como uma “nação do futuro”, é no Carnaval que reside a alma do brasileiro, a sua essência. Carnaval esse que consegue transformar, mesmo momentaneamente, as dificuldades enfrentadas pelo povo.

Amado queirosiano em *Brandão entre o mar e o amor*

Fernando Cristóvão¹

Dentre as obras de Jorge Amado, figura uma novela pouco conhecida, intitulada *Brandão entre o mar e o amor*, publicada em 1942, escrita em parceria bem-disposta com Aníbal M. Machado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Raquel de Queirós, e que, indiretamente, revela mais do percurso ficcional e pessoal de Amado do que se supõe. Tal se pode concluir se, *da cappa*, a perspectivarmos no conjunto da obra completa, pois indicia algumas das linhas mestras da ficção amadiana.

Foi Amado quem escreveu o primeiro capítulo, cujo título foi o escolhido para título geral da obra, relevando o que seriam duas linhas dominantes da sua ficção: o amor e o mar.

Obra presumivelmente de inspiração queirosiana, por ter como modelo estrutural *O mistério da Estrada de Sintra*², de Eça de Queiroz, pois, como declarou o editor de *Brandão*, não há memória de obra semelhante na Literatura Brasileira (“nada mais vimos no género”). Com

¹ Academia das Ciências de Lisboa; Universidade de Lisboa.

² Aníbal M. Machado, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Raquel de Queiroz, *Brandão, entre o mar e o amor*, São Paulo, Martins, 1942.

efeito, apenas outra existe semelhante, participada por Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto, Viriato Correia e outros.

Tal como em “O mistério”, em *Brandão* nenhum dos colaboradores sabia que destino o autor seguinte daria ao que escreveu. Contudo, a novela mantém alguma unidade: Amado falou especialmente dos amores e do mar; José Lins do Rego, no seu capítulo “Mistério de Brandão”, enredou quanto pôde esses amores; Graciliano Ramos, no capítulo “Mário”, psicanalisou-os impiedosamente; Aníbal Machado, em “O mar triunfante”, temperou esses amores com a sua sabedoria clínica; Raquel de Queiroz, sem escolher título, encerra a novela afogando Brandão, que tentara salvar uma criança negra de morrer afogada.

Não obedece *Brandão* à linha de novela policial de “O mistério”, mas reflete-a bem, sobretudo no capítulo de Amado que nos importa considerar, por sugerir alguma influência queirosiana e caminhos futuros, privilegiados, da sua ficção.

Inspiração queirosiana não só na estruturação do conjunto da novela, apesar da memória brasileira das provocações e distúrbios provocados por Eça e Ramalho nas *Farpas*³, satirizando a viagem do Imperador D. Pedro II à Europa em 1871, pondo a ridículo a sua pessoa e a não menos célebre mala de viagem que o acompanhava. Afronta essa que levou os brasileiros a replicarem às *Farpas* com os *Farpões*, de José S. Pinto Correia, e com a chacota do “português carroceiro” e da “árvores das patacas”, complementada com graves tumultos antilusistas, especialmente em Pernambuco.

O prestígio de Eça a tudo resistiu, tendo sido possível que, historiando esses incidentes, Paulo Cavalcanti tenha escrito na obra intitulada *Eça de Queiroz, agitador no Brasil*: “Nenhum romancista estrangeiro exerceu até hoje maior influência no Brasil do que Eça de Queiroz”⁴. Ligação tão íntima com a ficção literária brasileira que até

³ Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, “O mistério da Estrada de Sintra”, Folhetim do *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de julho a 27 de setembro de 1870.

⁴ Paulo Cavalcanti, *Eça de Queiroz, agitador no Brasil*, edição revista e aumentada, Lisboa, Livros do Brasil, s.d. [1972], p. 19.

Machado de Assis se pronunciou sobre a prosa naturalista de *O primo Basílio*, em 1878, e também o crítico Machado da Rosa se interrogou, em obra publicada, sobre se era *Eça, discípulo de Machado?*⁵. Popularidade tão grande que levou ao entusiasmo da criação de tertúlias, clubes e cenáculos em que se celebrava a sua obra.

Mas, em *Brandão*, outro colaborador ainda mais se notabilizou no culto de Eça, quando escreveu o seu primeiro romance *Caetés*: Graciliano Ramos.

Antonio Candido, em introdução a esta obra, viu nela nítida influência de *Os Maias* e de *A ilustre Casa de Ramires*, pois em “cenas tipicamente inspiradas pelo romancista português, parece ter sido leitura constante da sua mocidade [...] até certos pormenores de frase”⁶.

Mas, voltemos a *Brandão*, em seus traços queirosianos que vão para além da sua estrutura folhetinesca. Com efeito, há no conto alguma inspiração de ritmo e de imaginário evocativa de textos de Eça.

Por exemplo, na apresentação da heroína principal, Lúcia, fazendo lembrar o conto “Singularidades de uma rapariga loira” e a novela *O mandarim*. Lúcia é por várias vezes integrada em ritmos e aparência tipicamente ecianas, sendo descrita como “mais pálida, mais branca, uma cor diferente, lembrando mistura de raças, algum avô mandarim”, caminhando com “passo miúdo de dançarina oriental”. Como em “Singularidades de uma rapariga loura”, em que a heroína usa um leque chinês, “uma ventarola chinesa, redonda, de seda branca, com dragões escarlates, bordados à pena”. E, tal como n’“O Mistério”, mesmo em Sintra, não faltou a morte de um oficial britânico, Rytmel, por ingestão excessiva de ópio...

Mas não é só por possível influência de Eça que o texto de Amado, *Brandão*..., merece ser lembrado. Principalmente porque, como foi referido, o título *Entre o mar e o amor* aponta para essas duas linhas

⁵ A. Machado da Rosa, *Eça, discípulo de Machado?*, 2.^a ed., Lisboa, Editorial Presença, 1979.

⁶ António Cândido, “Ficção e Confissão”, in Graciliano Ramos, *Caetés*, 7.^a ed., São Paulo, Martins, 1965, p. 15.

temáticas de importância estrutural em toda a sua obra, sem prejuízo da temática social.

Temática essa do mar e do amor, ultrapassada ou quase anulada pela militância revolucionária das obras em puro estilo de realismo-socialista que lhe sucederam, e a que Amado regressou quando abandonou o partido comunista e, sobretudo, depois da publicação, em 1956, do famoso “Relatório Khrushchov”, denunciando os crimes de Estaline e o seu culto da personalidade.

Mudança tão grande que importa historiar, ainda que brevemente, a radicalidade das opções tomadas.

Com efeito, desde o seu primeiro romance, *O país do carnaval*, onde procurava rumo, em 1930, que Amado enveredou pela militância revolucionária política, ideológica e literária radicais, segundo as normas traçadas pelo Congresso Comunista da URSS, em 1934, e consagradas nos “Estatutos da União dos Escritores Soviéticos”, visando a formação de “engenheiros de almas”, na expressão de Estaline e obrigando os escritores ao chamado realismo-socialista.

Desde muito cedo que Amado se distinguira na Aliança Nacional Libertadora, de Carlos Prestes. Tendo-se inscrito no Partido Comunista, a sua obra era cada vez mais de verdadeira propaganda, por exemplo, em *Seara Vermelha* e, muito especialmente, em *O Mundo da Paz*, de 1950, que lhe valeu o Prémio Lenine, em 1951, recebido em Moscovo e onde abundavam ideias e expressões como esta: “Em nome de milhões de brasileiros, partidários da paz, quero saudar o grande povo soviético, dizendo-lhe da confiança que depositamos na URSS [...], na política de paz estalinista”, saudando Estaline como “Mestre, guia e pai, o maior cientista do mundo de hoje [...]. Lenine, pai da Revolução e nosso Mestre”⁷.

Na trilogia de 1954, *Os subterrâneos da liberdade*, que incluía os *Ásperos tempos*, *A agonia da noite* e *Luz no túnel*, passou da teoria à

⁷ “O povo brasileiro confia na U.R.S.S.”, *Imprensa Popular*, ano IV, n.º 694, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1951, p. 2.

prática mais radical, ensinando a importância de se fazer greve, como ela se organizava e como prosseguir nessa luta.

Contudo, Amado, eleito em 1946 deputado federal pelo Partido Comunista, cada vez concordava menos com a atuação do Partido, tendo acabado por sair dele em 1956, especialmente por não aceitar as limitações que lhe impunham como escritor e, com maior razão ainda, depois de ver confirmada e ampliada mais tarde a notícia da já citada atuação criminosa de Estaline, denunciada por Khrushchov nesse mesmo ano de 1956.

A emoção que tal relatório e acontecimento subsequentes causaram no mundo inteiro foi demolidora, mesmo para os partidos comunistas, e aconteceu que, de algum modo discretamente, Jorge Amado mudou de rumo, embora continuasse a mesma causa de defesa dos explorados e oprimidos, protagonizando assim uma verdadeira reviravolta ideológica, política e literária!

É que a desilusão relativamente à ideologia que serviu foi profunda, como explicou em *Navegação de cabotagem*:

Teorias, ideologias – teorias ditas científicas, ideologias consideradas de pureza incontestável – que seduziram intelectuais, mobilizaram multidões, massas populares, comandaram lutas, revoltas, guerras em nome da felicidade do homem, dividiram o mundo em dois, um bom, um ruim, se revelaram falsas, pérfidas, limitadoras: conduziram à opressão e não à liberdade e à fartura.⁸

Em entrevista que nos concedeu em 1986, na sua casa do Bairro Vermelho, na Bahia, Jorge Amado, surpreendentemente, faz esta afirmação:

De todas as minhas obras, talvez seja Gabriela aquela onde o problema social é colocado de uma forma, a meu ver, mais clara e mais ampla, e também Dona Flôr [...] porque com a visão

⁸ Jorge Amado, *Navegação de cabotagem*, Rio, Record, 1992, p. III.

muito menos limitada por uma preocupação, digamos... panfletária⁹.

E, em complemento, no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras em 1961, prefere classificar a sua escrita não como realismo-socialista mas, modestamente, como de “literatura de compromisso”¹⁰ à boa maneira sartreana.

A partir de então, as obras que escreveu mudaram de rumo. Passou a escrever para além de *Gabriela, cravo e canela*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *Os velhos marinheiros*, *Tenda dos Milagres*, *Teresa Batista cansada de guerra*, *Tieta do Agreste*, etc.

Regresso ao primado do amor

Ganharam, pois, a partir de então, novo sentido, para além dos temas sociais, as obras cuja temática celebra o amor e o mar, cujos *topoi* já tinham sido formulados em *Brandão*. Aliás, na citada entrevista, comenta assim o enquadramento do romance *Dona Flor*:

Eu acho que a problemática do amor está em toda a minha obra de uma forma marcante [...]. No *Dona Flôr* apenas o problema das limitações e preconceitos da pequena burguesia e da luta contra essas limitações e contra esses preconceitos é tomada do ponto de vista do problema do amor, problema que me parece fundamental.¹¹

E remata estas declarações com a afirmação: “Eu creio que se eu escrevi um livro mais de amor, esse livro foi *Mar morto* e não *Dona Flôr*”¹².

⁹ Fernando Cristóvão, “Jorge Amado fala da sua obra”, *A Capital – Literatura & Arte*, 6 de novembro de 1968, p. 1.

¹⁰ Jorge Amado, *Jorge Amado: Povo e Terra – 40 Anos de Literatura*, São Paulo, Martins, 1972.

¹¹ Fernando Cristóvão, 6 de novembro de 1968, p. 1.

¹² Fernando Cristóvão, 6 de novembro de 1968, p. 1.

Com efeito, *Mar morto* é uma verdadeira epopeia de como o amor está para além da vida e da morte, da alegria e do luto. E não só de alguns, mas de toda uma população que vive quotidianamente o risco da morte, como viveram seus pais e antepassados – os pescadores de saveiro da Bahia.

Eles afrontam quotidianamente risco da morte em suas frágeis embarcações. Suas mulheres e filhos nunca sabem se eles voltam da faina piscatória, e vivem permanentemente na angústia de, juntos, chorarem os novos mortos acrescentados aos que já choraram na tradição familiar. Verdadeira e heróica aventura é a história de Guma e Lívia, síntese de incontáveis histórias semelhantes.

Lívia, de braços fechados no peito. Lívia silenciosa. O frio entrava pelo seu corpo. Mas a música vinha como um calor, um calor e uma alegria.

O seu homem estava longe, morto no mar. Lívia de gelo, Lívia perfeita, de cabelos molhados, escorrendo no pescoço. Não veria o cadáver de Guma, que os homens se cansaram de procurar com uma vela, no mar de óleo, parado, fechado, como o corpo de Lívia.¹³

Curiosamente, o protagonista, Guma, vai morrer no mar, como Brandão, que, na novela, morre exatamente da mesma maneira: tentando salvar um jovem de morrer afogado.

A navegação como símile da vida

Na literatura brasileira, muito diferentemente da portuguesa, o mar celebrado é, sobretudo, o mar próximo, o dos portos de pesca, como os da Bahia. Só no Romantismo é que o vasto e grande mar é celebrado,

¹³ Jorge Amado, *Mar morto*, 12.^a ed., São Paulo, Martins, 1963, p. 260.

mas metaforicamente, como projeção dos sentimentos humanos mais ou menos condoreiros¹⁴.

O mar de Jorge Amado é, sobretudo, o do fervilhar humano no cais, como se diz no subtítulo de *Os velhos marinheiros*: “Histórias do Cais da Bahia”, dos bares e bordéis do porto, em complemento da faina de cabotagem em pesca costeira do xaréu, em pesca costeira dos saveiros, em registo épico, cómico ou trágico. Narrativas que vão do choro das viúvas às proezas cómicas de velhos marinheiros como Quincas Berro d’Água, ou do burlesco Vasco Moscoso de Aragão, grande conhecedor de tempestades.

Só na fase revolucionária é que aparece em Jorge Amado o mar largo, o mar do negro Antônio Balduino, no romance *Jubiabá*, que, depois de dura aprendizagem, conclui que a verdadeira luta não é de negro contra branco, por ter descoberto que havia brancos pobres, mas, encarnando a luta de classes, a luta é de pobre contra rico. Por isso, embarca num navio sueco, sonhando ir mais longe por todos os portos do mundo a ensinar que a greve é chave indispensável para o triunfo dessa luta, como se explicita no final do romance:

Um dia, ele tomará um navio, um navio como aquele holandês, que está todo iluminado e partirá pela estrada larga do mar. A greve o salvou [...]. Um dia, Antônio Balduino partirá num navio e fará greve em todos os portos [...]. A greve o salvou.¹⁵

A partir da segunda fase da opção política, social e literária atrás referida, com *Gabriela* Amado revalorizou as temáticas de Brandão, ou do amor e do mar. Documentadas, principalmente, em *Jubiabá*, *Mar morto*, *Capitães da areia*, *Os velhos marinheiros* (com as proezas de Quincas Berro d’Água e Vasco Moscoso de Aragão) e, em síntese de vida e obra em *Navegação de cabotagem* pela significação global que encerra.

¹⁴ Fernando Cristóvão, “O Mar na Literatura Brasileira”, in Anne Quataert e Fernanda Afonso, *La lusophonie – vozes/voix océaniques*, Lisboa/Bruxelas, Lidel, 2000, pp. 26-36.

¹⁵ Jorge Amado, *Jubiabá*, 6ª ed., Lisboa, Livros do Brasil, 1969.

Não precisou para as temáticas do amor e do mar de abandonar a luta pela justiça social, tendo reafirmado, no Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras:

Quanto ao meu comportamento e à minha parcialidade, meu único compromisso, dos meus começos até hoje, e, espero, certamente, até à última linha que venha a escrever, tem sido com o povo, com o Brasil, com o futuro. Minha parcialidade tem sido com a liberdade contra o despotismo e a prepotência.¹⁶

Navegação de cabotagem – Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei, de 1992, encerra a sua obra, mais uma vez evocando os temas que já vinham desde *Brandão*, do amor e do mar. Com efeito, resume o sentido mais amplo e mais nobre de toda a sua obra, substituindo o habitual símile do caminho ou da jornada, tão prestigiado por Dante, por um outro em que se evidenciam com mais força a aventura e os riscos, porque “A vida [...] quão breve, é a navegação de cabotagem.” Tal como na dedicatória a sua mulher, aliando o mar ao amor: “Para Zélia, com sua marinheiria, a sua vara de pesca”.

Por isso, como a despedir-se, escreve em síntese feliz das suas temáticas do amor e do mar

Tomo da mão da minha namorada, cúmplice da aventura de há quase meio século, co-piloto na navegação de cabotagem: vamos sair de férias, mulher, bem as merecemos [...], vamos de passeio, sem obrigações, sem compromissos [...]. Navio de rodas ou saveiro, de certeza ainda não sei, sei que não é transatlântico de turismo, tampouco iate de milionário, barco de papel em branco, armado em guerra pela boa causa.¹⁷

¹⁶ Jorge Amado, 1972.

¹⁷ Jorge Amado, 1972, p. III.

***Capitães da areia* na Itália**

Giselle Larizzatti Agazzi¹

Maria Gloria Vinci²

Pensar na recepção da obra de Jorge Amado na Itália nos levou a pensar na tradução das suas obras, fundamentalmente, quando nós nos deparamos com *Capitães da Areia*. A primeira tradução data de 1952; a segunda, de 1988. Se um leitor se debruçasse sobre as duas traduções, poderia achar que estivesse diante de duas obras completamente diferentes, até mesmo escritas por autores diferentes. E esta sensação não é impressionista, ao contrário, advém dos resultados apresentados na primeira e na segunda tradução, bastante diferentes entre si.

A pergunta que nos motivou é a que mobiliza tantos leitores ao se deparar com traduções diferentes de uma mesma obra: as duas tradu-

¹ Giselle Larizzatti Agazzi é formada em Letras Clássicas e Vernáculos pela USP. Fez mestrado e doutorado em Literatura Brasileira e, atualmente, desenvolve outro doutorado em Língua, Literatura e Cultura Italianas na USP. Email: giselleagazzi@terra.com.br

² Maria Gloria Vinci é formada em Letras Modernas e em Filosofia pela Universidade “La Sapienza” de Roma. Professora de literatura italiana e latina no Liceu clássico “L. Pietrobono” na Itália, atualmente cursa mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas pela USP, com um projeto sobre Umberto Eco e a narrativa pós-moderna. Email: maria.gloria.vinci@usp.br

ções permitiriam pensar em dois momentos diferentes da recepção da obra *Capitães da areia* na Itália?

Para responder a essa inquietação, realizamos o caminho inverso ao tradicional, do contexto ao texto, porque nos interessava refletir sobre como as duas traduções representavam e construíam universos diferentes para públicos e contextos bastante específicos. Por isso, em um primeiro momento, procuramos realizar uma criteriosa leitura crítica das duas traduções, sempre em cotejo com a original, para, posteriormente, contextualizar as duas traduções no âmbito da cultura da sociedade italiana dos anos de 1950 e, depois, de 1980. Ajudaram-nos nessa reflexão os textos dos autores aqui referidos e as referências na nota de rodapé³.

Segundo Nelson Cerqueira⁴, estudioso da trajetória literária e política de Amado, de 1934 a 1958, Jorge Amado foi acusado pelos críticos *não marxistas* de escrever uma literatura esquerdista, panfletária, partidária; enquanto os críticos de esquerda liam em sua obra certa tendência conservadora, ao afirmarem que o escritor não evidenciava a luta de classes com todas as suas consequências e veiculava imagens de um povo conciliador e pacífico.

São conhecidas as críticas de Álvaro Lins a Jorge Amado, ao qualificar sua obra de “baixa qualidade estética”⁵, ou as de Alfredo Bosi⁶, que o coloca como escritor de “romance de tensão mínima”. Entretanto, Eduardo Assis Duarte aponta que Jorge Amado fez a “única obra da literatura brasileira com ampla penetração internacional, tendo che-

³ Eduardo de Assis Duarte, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, Rio de Janeiro, Record, 1996; Luciana Stegagno Picchio, *Storia della letteratura brasiliana*, Torino, Einaudi, 1997; Giorgio Marotti Martins, *Profilo sociológico della letteratura brasiliana: Jorge Amado, brasilidade negra*, vol. 2, Roma, Bulzoni, 1972.

⁴ Nelson Cerqueira, *A política do partido comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.

⁵ Álvaro Lins, *Os mortos de sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

⁶ Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994.

gado, igualmente, a milhões de leitores nas três Américas, na Europa e na antiga União Soviética.”⁷ – e, acrescentamos nós, na África.

Se lido dentro da chave neorrealista, *Capitães da areia* leva o leitor a pensar em outras tendências e escritores neorrealistas, inclusive, naqueles que se desenvolveram na Itália, país em que a estética gerou o que Italo Calvino chamou de um “estilo fundador”⁸, lido em características marcantes como o protagonismo popular, o tempo e o espaço marginal, o enredo, cujas alusões ao mundo da política e da história evidenciam as estreitas relações entre arte e sociedade. Calvino entende que, entre 1945 e 1955, o concerto de vozes literárias se multiplicava na Itália à medida que crescia a necessidade de descobri-las em todas as suas contradições, línguas, culturas. É este impulso primordial, que, segundo o escritor italiano, caracteriza o neorrealismo, visto mais como movimento estético de ampla repercussão do que propriamente uma escola literária:

O neorrealismo não foi uma escola. (Tentemos dizer as coisas com exatidão). Foi um conjunto de vozes, em boa parte periféricas, uma descoberta múltipla das diversas Itálias, também – ou especialmente – das Itálias até então mais inéditas para a literatura.⁹

O período entre os anos 50 e 60 se caracteriza, na Itália, pela revitalização e crescimento de editoras engajadas em projetos políticos partidários. Essas editoras, na sua maioria, alinhadas ao Partido Comunista, buscam ampliar e fomentar o mercado livreiro e tentam alcançar um público mais amplo, procurando encontrar meios para levar a literatura ao povo, ao operariado, aos trabalhadores. Não nos esqueçamos que a Segunda Guerra, terminada em 1945, fez com que os intelectuais, em sua maior parte, assumissem posturas ideológicas claras, militando e participando ativamente da vida pública do país. A literatura,

⁷ Eduardo de Assis Duarte, 1996, p. 17.

⁸ Italo Calvino, Prefácio, *A trilha do ninho das aranhas*, tradução de Roberta Barni, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 7.

⁹ Italo Calvino, 2004, p. 7.

segundo o crítico italiano Luperini¹⁰, se desenvolve dentro de uma intensa discussão da sua relação com a história, com a sociedade, com a revolução.

É nesse contexto que surge a primeira tradução de *Capitães da areia*. Ela virá a representar a política editorial da recém-nascida “Edizioni di cultura sociale”, que, fundada por Roberto Bonchio, se tornou, no ano seguinte, a famosa “Editori Riuniti”, filiada a uma ideologia de esquerda e vinculada ao Partido Comunista Italiano. Forma-se, assim, um trio expressivo: Bonchio era um dos maiores representantes do PC da Itália, Jorge Amado era reconhecido internacionalmente por sua filiação e militância dentro do Partido Comunista Brasileiro e Dario Puccini, seu tradutor italiano, um intelectual empenhado em divulgar através da cultura o programa do Partido.

A tradução de Dario Puccini, *I banditi del porto*¹¹ (que seria, ao pé da letra, *Os bandidos do Porto*), muda inúmeros aspectos da obra original. Aparentemente arbitrárias, quando lidas em conjunto, é possível entender uma clara postura ideológica do tradutor ao operar mudanças radicais com relação ao texto original: há a supressão de *todas* as “Cartas à redação” (e, com isso, tudo o que essas “Cartas” imprimem à obra em termos de forma e de conteúdo); há longos trechos suprimidos para não falar dos capítulos: os onze capítulos que compõem “Sob a lua, num velho trapiche abandonado”, os oito que compõem “Noite da Grande Paz, da Grande Paz dos teus olhos” e os outros oito que compõem “Canção da Bahia, Canção da Liberdade” viram apenas dezessete capítulos, dez dos quais são da primeira parte; a linguagem cuidadosamente trabalhada no original, com expressões populares, jargões, gírias, palavrões se transforma em uma linguagem mais próxima ao registro formal, com poucas expressões populares, com o uso de tempos verbais próprios a textos clássicos (como o uso do “passado re-

¹⁰ Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

¹¹ Jorge Amado, *I banditi del porto*, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1952.

moto”), com a ausência quase absoluta de palavras consideradas de baixo calão; há, ainda, a adaptação de trechos de teor mais sexual.

Pedro Bala fala como um menino educado na melhor escola da Itália e seus companheiros, os meninos de rua, não fazem menos.

Na tradução de Dario Puccini, lê-se a seleção e ênfase dos eventos que evidenciam a formação da consciência política de Pedro Bala, omitindo referências ao sincretismo religioso, a cenas de violência explícita, a passagens relativas à sexualidade dos personagens entre tantas outras. Privilegiando a formação de Pedro Bala, o romance reafirma as linhas de força do “romance da aprendizagem” lukácsiano¹², segundo o qual o herói depois de uma série de experiências, adquire consciência sobre si mesmo e sobre a sua função dentro da construção da história e da realidade em que está inserido.

Essa tradução é lida aqui como uma adaptação do romance aos programas do Partido Comunista. A recepção da obra, na Itália dos anos de 1950, é marcada por essa clara intenção política. O leitor da época não consegue separar a ideologia do Partido do texto originalmente escrito por Jorge Amado, mas reescrito, de certo modo, por Dario Puccini.

Pensando no contexto da Itália dos anos de 1950 e o livro recentemente publicado *Os intelectuais e a organização da cultura*, de Antônio Gramsci, o trabalho tradutório de Dario Puccini procurava responder a uma necessidade da época de formar um público leitor consciente do seu papel dentro da história do país e da reconstrução do tecido social depois da ação autoritária do longo período nazi-fascista.

A tradução de 1988, de Elena Grechi, *Capitani della spiaggia*¹³ já, do título, anuncia que o leitor irá se deparar com outra obra. Publicado por uma editora cuja linha editorial não é vinculada a nenhum partido, a Garzanti, a tradutora não vincula o trabalho tradutório a uma ideologia política, ou melhor, a uma necessidade histórica. Nesse sentido, a recepção da obra *Capitães da areia* nos anos de 1988 é completamente diferente e pode se aproximar do que queria o próprio Jorge Amado,

¹² Georg Lukács, *A teoria do romance*, São Paulo, Editora 34, 2000.

¹³ Jorge Amado, *I capitani della spiaggia*, Milano, Garzanti, 1988.

ao ver a literatura como força revolucionária não dentro de uma estética presa às diretrizes do Partido, mas vincada por uma visão muito particular do povo.

Capitani della spiaggia começa exatamente como o original, com todas as “Cartas à redação”; daí em diante, a obra apresenta todos os capítulos sem suprimir nenhum. O texto em italiano procura se aproximar da linguagem oral, com uso de gírias, de palavrões, uso de pronomes e verbos não admitidos na linguagem formal, registros variados.

Pedro Bala fala como uma criança que nunca se sentou em um banco escolar, e seus companheiros, meninos de rua, não fazem menos.

Essa aproximação da tradução com a linguagem da obra original garante a polifonia textual, seja pelas “Cartas”, que trazem o olhar que a sociedade tem das crianças, seja pelas falas populares, que veiculam a cultura de um lugar. *Capitani della spiaggia* conserva as marcas de brasilidade, preservando, inclusive, termos regionais como se lê no título “Ponto das Pitangueiras” que Grechi traduz como “La fermata delle Pitangueiras”. Evitando encontrar uma árvore correspondente na Itália, a tradutora opta por manter a do Brasil (enquanto Puccini propõe um título completamente diferente), provocando um efeito de “estranhamento” no leitor, que reconhece estar diante de referências culturais próprias de outro povo.

Apenas para dar um exemplo das profundas diferenças entre uma e outra tradução, há, dentre tantíssimas passagens, uma que ilustra os aspectos mencionados acima:

– Tu ainda tem uma peitama bem boa, hein, tia?

A negra sorriu:

– Esses meninos de hoje não respeita os mais velhos, compadre João de Adão. Onde já se viu um capetinha destes falar em peito pra uma velha encongrujada como eu?¹⁴

¹⁴ Jorge Amado, *Capitães da areia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, pp. 84-85.

Bellavita le dava la baia.

Ma la negra sorrideva:

– Questi ragazzi di oggi non rispettano nemmeno le vecchie, compare João de Aldão. Dove mai s'è visto un moccioso come questo mancare di rispetto a una vecchia incartapecorita come me.¹⁵

Tu ha ancora il tettame proprio bono, eh zia?

La negra sorrise:

Questi figlioli d'oggi non rispetta i più vecchi, compare João de Adão. Quando mai s'è visto un diavolino di quell'età a parlar di tette con una vecchia rinsecchita come me?

Verifica-se na versão de Jorge Amado a mais completa oralização do texto, procurando aproximar os diálogos entre os personagens da fala das gentes das ruas: o uso do pronome “tu”, o vocábulo “peitama” – que atualmente aparece em alguns dicionários *on line*, com o “vulg” (de “vulgar”), antes do verbete, o qual, invariavelmente, traz a frase dos *Capitães* como exemplo –, a função fática em “hein” se transformam, na versão de Dario Puccini, numa indicação do que fazia Boa Vida, como o uso correto do pronome “le” e da concordância verbal (“dava”) e a expressão bastante formal da língua italiana “dare la baia”. Completamente alterada por Puccini, a frase revela um narrador distanciado do povo, ao contrário da proposta de Elena Grechi que procura alcançar o caráter sexual e vulgar da fala do personagem ao manter o pronome “tu” com o verbo na terceira pessoa do singular, “ha”, o vocábulo “tettame” e a função fática “eh”. Há, aqui, inclusive, uma aproximação sintática com o original.

Não se trata de discutir, como já foi moda em um período, qual a tradução mais “fiel”. Conceito redutor da atividade tradutória, os estudos atuais apontam para diversas práticas, as quais podem tender mais para a necessidade do contexto, a proposta da editora ou mais para a significação do texto. Entre os dois extremos, o que se evidencia

¹⁵ Jorge Amado, 1988, pp. 69-70.

é que a tradução de Puccini, para além do texto (é preciso ressaltar que ele realizou a tradução sendo um hispanista e conhecendo bem apenas o castelhano), procura atender a uma necessidade contextual. O que não ocorre com a tradução de Elena Grechi, que, como qualquer tradução, pode ser mal avaliada, mas que preserva todos os capítulos iniciais, preserva a sintaxe e a oralização do texto, acentua a enunciação popular.

Seguindo a leitura das duas traduções de *Capitães da areia* é legítima a hipótese de que há dois momentos distintos no que diz respeito à recepção dessa obra pelo público leitor italiano. Em um primeiro momento, a recepção da obra está vinculada às questões ideológicas colocadas pelo próprio Partido Comunista Italiano (não só); em um segundo momento, a recepção da obra está mais próxima ao olhar do próprio escritor baiano, que morreu acreditando na literatura como instrumento de formação e de transformação social, não pela adequação da obra a um programa político partidário, mas pelas características inerentes à obra, lidas no protagonismo popular, na linguagem fortemente marcada pela oralidade, na polifonia textual, na mudança permanente de pontos de vista, na valorização do marginal, este tipo que Jorge Amado, como poucos escritores, soube tão bem interpretar.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de, *Jorge Amado, política e literatura*, Rio de Janeiro, Campus, 1979.

AMADO, Jorge, *I banditi del porto*, Roma, Edizioni di cultura sociale, 1952.

———, *I capitani della spiaggia*, Milano, Garzanti, 1988.

BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994.

CALVINO, Italo, Prefácio. *A trilha do ninho das aranhas*, tradução de Roberta Barni, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

CERQUEIRA, Nelson, *A política do partido comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.

DUARTE, Eduardo de Assis, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, Rio de Janeiro, Record, 1996.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer, *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*, São Paulo, Senac, 2000.

LINS, Álvaro, *Os mortos de sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1963.

LUKÁCS, Georg, *A teoria do romance*, São Paulo, Editora 34, 2000.

LUPERINI, Romano, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*. Roma-Bari, Laterza, 1999.

MAROTTI, Giorgio, *Perfil sociológico della letteratura brasiliana: Jorge Amado, brasilidade negra*, vol. 2, Roma, Bulzoni, 1972.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Storia della letteratura brasiliana*, Torino, Einaudi, 1997.

Jorge Amado sob um prisma francês

Gloria Carneiro do Amaral¹

Roger Bastide (1898-1974), sociólogo francês, integrou os quadros da recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, na área de Ciências Sociais, de 1938 a 1954. Durante este período sua atuação foi diversificada e representativa de uma mente curiosa e interessada, inclusive em relação aos assuntos brasileiros, o que não era tão comum entre os professores franceses que para cá vieram na mesma situação. De forma mais contundente este interesse se explicita através de seu trabalho mais conhecido, sobre as religiões afro-brasileiras, editado tanto em francês quanto em português². E, para entender a realidade brasileira, tão insólita para um europeu no meio do século XX, pareceu a este professor francês de filosofia que a literatura seria uma boa via de entrada. Foi assim que se lançou na leitura de escritores brasileiros, começando por buscar ecos do batuque africano na obra de nossos poetas de origem africana e chegando ao romance machadiano, sobre o qual escreveu um ensaio importante³. Este

¹ Universidade Presbiteriana Mackenzie; Universidade de São Paulo.

² Roger Bastide, *Les religions africaines au Brésil*, Paris, PUF, 1960; Roger Bastide, *As religiões africanas no Brasil*, 2 vols., São Paulo, Pioneira, 1971.

³ Roger Bastide, “Machado de Assis, paisagista”, *Revista do Brasil*, 3.^a fase, novembro de 1940, pp. 1-14. Reproduzido por Gloria Carneiro do Amaral (org.) em

esboço de perfil pode ajudar a explicar o interesse de Roger Bastide pela obra de Jorge Amado como representativa de brasilidade, mostrando inclusive um olhar acurado para captar, anos antes da consagração de *Gabriela*, o escritor representativo da cultura brasileira.

Além de referências ao escritor baiano em textos variados, o sociólogo francês escreveu sobre ele dois textos enquanto estava no Brasil, por ocasião do lançamento de *Terras do sem fim* e de *São Jorge de Ilhéus*, ambos publicados no jornal *Diário de São Paulo*⁴.

Depois que voltou para a França, escreveu um alentado prefácio sobre o conjunto da obra de Jorge Amado, visando um público francês, que serviu de prefácio à tradução francesa de *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*⁵.

Mas a relação Bastide – Amado não se deu em mão única.

De 19 de janeiro a 28 de fevereiro de 1944, Roger Bastide empreendeu sua primeira viagem ao Nordeste do Brasil, realizada sob o patrocínio da revista *O Cruzeiro*, que o contratara para uma série de reportagens sobre a região. Visitou Salvador, Recife, João Pessoa. Foi recepcionado por diversas personalidades locais: na Bahia, pelo poeta Odorico Tavares, que o acompanhou nas visitas aos candomblés de Salvador e por Jorge Amado, com quem travou, a partir daí, uma relação duradoura.

O romancista baiano escreveu, após esse contato inicial, três textos curtos sobre o sociólogo francês: o primeiro para registrar a visita à Bahia, em 1944; outro, no jornal *Folha da Manhã*, “Um francês na

Roger Bastide, *Navette literária França-Brasil. Textos de crítica literária de Roger Bastide*, São Paulo, EDUSP, 2010, pp. 202-216. Os textos de Roger Bastide aqui transcritos foram extraídos desta edição. A paginação será assinalada logo após a citação.

⁴ Roger Bastide, “Jorge Amado e o romance poético”, *Diário de São Paulo*, 5 de novembro de 1943; (republicado em francês na *Bastidiana* 22/23 e em Gloria Amaral, 2010, pp. 271-274) e Roger Bastide, “São Jorge de Ilhéus”, *Diário de São Paulo*, 11 de junho de 1944 (Gloria Amaral, 2010, pp. 336-339).

⁵ “Préface” in Jorge Amado, *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*, Paris, Editions Stock, 1990, pp. 7-50. (tradução de Amaral, 2010, pp. 861-886).

macumba” (06/06/1945, data escrita à mão), quando do lançamento de *Arte e sociedade*; um último por ocasião da morte de Bastide, em 1974.

De uma certa forma, a visão que Jorge Amado tem de Bastide prepara a leitura que o francês fez da obra do romancista baiano, o qual ficou seduzido pela simplicidade e informalidade do intelectual francês, o que tão bem condizia com sua própria conduta e maneira de ser, como comprovam algumas citações extraídas dos referidos textos:

Ao contrário de muitos sublitteratos europeus como o famoso Otto Maria Carpeaux, colaborador do “Brasil-Portugal”, o professor Bastide não exibiu ao saltar do navio, nenhum atestado de genialidade, nenhum novo método de crítica literária, nenhuma intenção de mistificar a inteligência brasileira com seus conhecimentos.⁶

O que impressionou o romancista baiano foi, portanto, o lado de “homem do povo” de Bastide, uma simplicidade e uma relação direta com o mundo e com as pessoas. Descreve, maravilhado, a conversa que o francês teve com uma mãe de santo:

Recordo a espantosa conversa entre ele e a mãe-pequena da Gomeia, conversa que se desenvolveu num dialeto novo, constituído pelo francês e pelo nagô, na qual reluziam, de quando em vez, raras palavras portuguesas como presentes para nós. Como se entenderam o sociólogo francês e mãe de santo baiana? Até hoje não sei; é para mim um mistério maior que o da Santíssima Trindade.

E, meio a esse tom jocoso, o baiano entendeu muito bem o francês e sua posição diferenciada de outros professores e acadêmicos europeus que para cá vieram por ocasião da criação da Faculdade de Filosofia. Bastide procurou – e aqui utilizo os mesmos verbos de Jorge Amado – “conhecer, compreender e amar o Brasil”. E Jorge Amado traz em seus

⁶ Jorge Amado, “Um francês na macumba”, *Folha da Manhã*, 6 de junho de 1945.

romances um retrato do Brasil especialmente atraente para estrangeiros. O termômetro mais evidente é o número incontável de traduções de seus romances nas mais variadas línguas.

Exemplos particulares interessam aqui, em que estamos em prisma francês. Um deles é de um amigo de Bastide, o fotógrafo Pierre Verger, que conheceu Salvador através da leitura de *Jubiabá*, em francês, em 1938. Digamos que se trata de alguém especialmente interessado na cultura baiana, que posteriormente se converteu ao candomblé, incorporando inclusive um nome de origem africana: Pierre Fatumbi Verger.

Vale acrescentar outra opinião francesa, mais isenta, na medida em que se trata de um escritor que não se integrou na cultura brasileira, embora se deva lembrar que nasceu e foi criado na Argélia: Albert Camus. Por ocasião do lançamento de *Jubiabá*, escreveu uma resenha entusiasta sobre o romance no *Alger Républicain*⁷: “Um livro magnífico e assombroso. Se é verdade que o romance é anterior a qualquer ação, este é um modelo no gênero. Aí se lê o que uma barbárie livremente outorgada pode ter de fecundo”.

O que agrada o romancista francês é a vitalidade existencial do romance e da personagem, Antônio Balduino.

E todo o livro é escrito como uma série de gritos e de frases musicais, de idas e de voltas.

É a busca apaixonada de um ser elementar, à procura de uma revolta autêntica.

Para Camus, não se trata de ideologia, mas de vida.

Nos “diálogos interculturais”, podemos acrescentar a esta observação a opinião de outro *pied noir*, Pierre Rivas, cujas ideias retomaremos mais à frente e que também acha que o romance do escritor baiano revela “um vitalismo existencial”.

⁷ Albert Camus, “Salão de leitura”, *Alger Républicain*, 9 de abril de 1939. Apud Alice Raillard, *Conversando com Jorge Amado*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1990, pp. 120-121.

Se chamo atenção para a origem tanto do autor de *O estrangeiro* quanto do crítico francês mencionado é porque este último coloca no mesmo circuito o que ele chama de “literatura nordestina” e uma literatura da periferia parisiense:

O *status* da literatura nordestina seria, portanto, periférico diante da centralidade paulista que legitima e consagra, ignora ou marginaliza, análogo ao papel de Paris diante de suas periferias regionais, regionalistas ou francófonas, ‘reconhecidas de forma desatenta’ (Malraux a respeito do suíço Cendrars) ou denegridas (o *pied noir* Camus), Camus e Cendrars louvando Jorge Amado, igualmente desconhecido e denegrado.⁸

A crítica de Bastide é igualmente entusiasta, o que é frequente quando fala do Brasil, mas sua visão do romance amadiano não segue os caminhos habituais da crítica, sem cair no “*pittoresque*” da visão francesa e nem na perspectiva sociológica das primeiras críticas sobre Jorge Amado.

Cronologicamente, o primeiro texto sobre o romance de Jorge Amado é uma resenha de *Terras do sem fim*, “Jorge Amado e o romance poético”. A opinião favorável sobre o romance perdurou, pois no prefácio a *Quincas Berro d’Água* (1961), reitera sua opinião:

Um grande livro de sociologia, que ultrapassa qualquer inventário que, nesse momento da história, um puro especialista das ciências sociais teria podido fazer.⁹

O primeiro parágrafo nos lança numa perspectiva particular ao crítico francês: “O romance do Nordeste é, por muitos lados, herança do Naturalismo” e de Zola.

⁸ Pierre Rivas, “Fortuna e infortúnios de Jorge Amado (recepção comparada da obra de Jorge Amado)”, in *Diálogos interculturais*, São Paulo, Hucitec, 2005, pp. 115-116.

⁹ Gloria Amaral, 2010, p. 869.

Cabe uma pequena lembrança de leitura que pode passar despercebida. Virgílio, no começo do seu namoro com Ester, empresta-lhe *Germinal* de Emile Zola. Uma sugestão de leitura que não contém insinuações veladas como a de Armand Duval ao presentear Marguerite Gautier com um exemplar de *Manon Lescaut*, em *A dama das camélias*; presente tão significativo que ele recompra quando do leilão de venda dos objetos dela, depois de sua morte. Gesto repetido por Paulo que, em *Lucíola*, presenteia Lúcia com um exemplar de *A dama das camélias*. Mas, se a sugestão de leitura não tem a mesma intenção romanesca, o romance presenteado por Virgílio, pelo seu ritmo épico, pode aparentar-se com o próprio romance *Terras do sem fim*.

Não devemos, nestas relações com a literatura francesa, nos esquecer que apesar da assumida relação com a literatura de cordel, Jorge Amado leu autores franceses, conforme menciona em entrevista a Alice Raillard: Balzac, Maupassant, Zola, Flaubert, Daudet¹⁰.

O texto em questão é um artigo de jornal, de espaço reduzido, portanto. Partindo de um interesse pelo nosso romance regionalista, que lhe parecia propício a uma análise da realidade brasileira, cujo desvendamento tanto o interessava, Bastide faz reflexões de natureza teórica. Veja-se, por exemplo, a seguinte afirmativa:

Cada gênero, com efeito, tem as suas leis próprias, porque trabalha sobre assuntos diversos, e a diversidade dos assuntos acarreta forçosamente uma diversidade de técnicas.

O Naturalismo adaptou-se, “colonizou-se” – o termo é do crítico francês, aparecendo igualmente entre aspas – no Brasil, como o Jerônimo de *O cortiço* abraçou-se. Mescloou-se ao que ele chama de “uma espécie de instinto poético” do povo brasileiro. Seria o termo um intertexto machadiano? É possível: Bastide leu muito Machado e não só o romancista. E o termo é entendido como um elemento definidor de um caráter nacional, determinante e transformador da influência

¹⁰ Alice Raillard, 1990, p. 40.

européia. Uma certa tendência de escritura poética já existia no Naturalismo, diz o crítico, pois os romances de Zola tinham “esplêndidos fragmentos poéticos”. Este casamento, Naturalismo e “instinto poético”, gera um gênero novo e brasileiríssimo, criado por Jorge Amado.

O romance poético não é aquele que se utiliza de recursos poéticos – muito embora, Jorge Amado o faça, sobretudo quanto ao uso do refrão – mas aquele que transforma a sensação em imagem. O naturalismo zoliano tende à narração do fato e o romance poético à sua sugestão.

Em *Terras do sem fim*, a grande lua vermelha, refletida sobre o mar, no início do romance e o sangue de Ivone, na sua primeira relação amorosa, prenunciam as mortes pela posse da terra. Ou a metáfora da vida de Ester, através do grito das rãs na boca das cobras, que tanto a aterroriza. Como em *São Jorge de Ilhéus*, a retomada da cor amarela, no côco, na terra, nos corpos maleitosos, também se torna simbólica. Não se pode negar que o sociólogo revela um leitor atento do texto literário.

Excetuando-se a ação das personagens secundárias, os fatos são aludidos; paralelismos e enredos cruzados, como as histórias dos dois clãs, os verdes da floresta e do mar geram uma composição harmoniosa; personagens misteriosas como o homem do colete azul pontuam a narrativa, como heróis de sonho. Tudo isso constitui matéria poética que se entrelaça a processos técnicos romanescos para compor isto que o crítico francês chama de “romance poético”.

Zola não é o único autor francês mencionado neste ensaio sobre o romancista baiano. Ressalto outras relações estabelecidas e que podem surpreender mesmo quem está habituado a frequentar os manuais de história da literatura francesa: *Sylvie*, de Gérard de Nerval, citado como exemplo de romance poético romântico, do qual se afasta o romancista baiano; e um poema de Heredia, “Marco Antonio”. Neste, o herói romano vê o desastre de sua frota nos olhos de Cleópatra, como Virgílio, vê o assassinato encomendado, abraçando a amante, em meio a um temporal. Zola, Nerval e Heredia para falar de um mesmo ro-

mance de Jorge Amado, *il y a de quoi épater le bourgeois!* Mas as aproximações deste leitor pouco convencional sustentam-se perfeitamente em sua argumentação.

O leitor assíduo de Balzac poderia também estabelecer relações com o seu romance, como a continuidade das personagens de *Terras do sem fim* reencontradas em *São Jorge de Ilhéus* poderia ser vista como um eco longínquo do retorno de personagens na *Comédia Humana*. Ou pelo menos, podemos vislumbrar afinidades entre os dois escritores, colocando-os numa mesma família de narradores nada flaubertianos que estão sempre externando suas posições. E, uma coincidência que me parece deve ser registrada: o entusiasmo desses narradores pela vitalidade e força de personagens que são apresentadas como “do mal”. O coronel Horácio que cresce aos olhos de Virgílio, apesar do ridículo do traje de dormir, exatamente pela força vital que transmite. Como Vautrin aos olhos de Rastignac, pela mesma admiração. E Bastide não deixa de notar a admiração de Jorge Amado pelos novos donos da terra, os capitalistas.

A relação estabelecida com o romance de Zola permanece no prefácio a *Quincas Berro d'Água*. Parece-lhe que o romance regionalista brasileiro, posterior à renovação experimentalista da Semana de Arte, volta-se, enquanto estrutura romanesca para o romance naturalista francês. Neste texto mais longo, fundamenta sua opinião em afirmativas do romancista francês que pretende fazer a pintura fiel de um meio social e do romancista brasileiro que exprime idêntica pretensão no prefácio de *Cacau*, dizendo que quis escrever um “documento impessoal”, “com um mínimo de literatura”, numa citação tão presente em toda a fortuna crítica sobre o romance que não julgo necessário retomá-la.

Um ano depois, nas mesmas circunstâncias, com a publicação de *São Jorge de Ilhéus*, Roger Bastide retorna ao romance do escritor baiano.

Centraliza sua perspectiva no gênero poético, discussão central das conversas entre Joaquim e Sérgio Moura, o qual, no entender do pri-

meiro, faz uma poesia difícil e que o povo não compreenderá, enquanto o romancista quer alcançar um público amplo.

A discussão da crítica brasileira volta-se de forma contundente contra o que classifica como uma frouxidão de linguagem do escritor baiano, o que não parece interessar minimamente o crítico francês. Por se tratar de um estrangeiro ou porque seu olhar está voltado para outros aspectos do romance? Um pouco dos dois, parece-me o mais provável. O fato é que os defeitos em geral apontados na literatura de Jorge Amado, Bastide os converte em qualidades ou reverso de intenções do autor: as personagens são simplificadas ou idealizadas, como é o caso de Joaquim; as mulheres não têm profundidade psicológica. Isso acontece porque o escritor queria se tornar acessível, como explica pela boca de Joaquim, porta-voz de algumas de suas idéias.

A questão dos gêneros continua a interessá-lo como forma de inserção do romance amadiano. Jorge Amado escreveu uma epopeia, o que explica e justifica a simplificação, que visa o mito e não o real.

Os traços épicos apontados são a presença do herói, Joaquim e do maravilhoso representado pelos deuses africanos, o que traduz igualmente aspirações do povo:

Joaquim é o herói moderno, que é um eco das reivindicações e dos sofrimentos da coletividade; e ele é, porque é preciso que seja, como Aquiles ou Rolando, um semideus, acima da condição humana.

Chamo a atenção para a colocação da personagem amadiana no mesmo plano de conhecidas personagens épicas da literatura ocidental.

A frase final enquadra o romance no gênero dos ABC, classificação que pode bem relacionar-se com um aprofundamento do conhecimento do francês de nossa cultura popular após a viagem ao Nordeste: “*São Jorge de Ilhéus* pertence ao gênero dos ABC”¹¹.

¹¹ Gloria Amaral, 2010, p. 339.

O prefácio a *Quincas Berro d'Água* (1971)¹² segue direções diferentes para contemplar agora um público francês, pouco conhecedor da literatura brasileira. Bastide estava já afeito a escrever sobre literatura brasileira para esses leitores, pois fora correspondente da revista *Mercurie de France* e colaborador da secção *Lettres brésiliennes* de 1948 a 1965. Veremos retomados procedimentos recorrentes das crônicas da referida revista como visões de conjunto e comparações com escritores franceses para facilitar a compreensão dos leitores.

Roger Bastide voltou para a França em 1954 e, depois disso, não se ocupou de forma central de literatura brasileira, retomando muitas vezes opiniões já formuladas. Revisita neste texto, de forma mais aprofundada, alguns enfoques das duas resenhas anteriores, mas este ensaio de fôlego maior permite uma visão de conjunto da obra do romancista baiano.

Um primeiro parágrafo situa a literatura brasileira como literatura de importação até a Semana de Arte, destaque constante na crítica bastidiana. A literatura brasileira vai delineando sua particularidade única e exclusiva, construída, segundo o crítico, sobre dois pólos: a influência sexual dos trópicos e o hibridismo racial e cultural, aspectos que, sabemos, não faltam nos romances de Jorge Amado e são, com frequência apontados pela crítica. E isto condensado através de uma imagem que revela uma linguagem crítica de intenções poéticas: “Um álcool inédito, bom para queimar nossa garganta”¹³.

Como já dissemos, Bastide insere o romance amadiano na tradição do romance regionalista de caráter documental. Mas não lhe passa despercebida o que considera uma inovação do romance de Jorge Amado, que é colocar o povo no centro de seus romances, dando-lhe voz e expressão e tornando-se o romance do “proletariado nascente”, articulado numa “continuidade descontínua”.

¹² Roger Bastide, “Préface” in Jorge Amado, *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*, Paris, Ed. Stock, 1961.

¹³ Gloria Amaral, 2010, p. 61.

O traço fundamental do sucesso de Jorge Amado parece-lhe ser alcançar uma “categoria regional”, o Nordeste, em “categoria universal”, tornando-o acessível mesmo para quem não tem a vivência da região. A prova disso são as incontáveis traduções do escritor baiano nas mais diversas línguas, o que em 1964, ano da publicação deste prefácio, já era incontestável.

E como romances sobre uma região tão particular alcançam esse universalismo? Através do marxismo que torna o proletariado baiano um exemplo da exploração do homem pelo homem. Por isso, diz Bastide, trata-se também de um procedimento artístico.

O marxismo de Jorge Amado é um messianismo da Esperança¹⁴.

No que retoma o título da obra do escritor baiano sobre Luis Carlos Prestes, sem chegar a entrar na discussão dos anos 1930 sobre o romance proletário.

“Nordeste” é a expressão usada predominantemente e cujos traços homogêneos ele define para seu público francês: economicamente, o regime da grande plantação; politicamente, um feudalismo patriarcal; culturalmente, um misticismo sensual. E neste último aspecto, aparecem, na verdade, traços identificáveis mais com a Bahia, nomeada enquanto cidade e à qual ele recorre para precisar o perfil que está procurando delinear: “a cidade de todos os santos e de todos os pecados”.

Bastide retoma elementos presentes no texto escrito por ocasião da já referida viagem ao Nordeste: *Imagens do Nordeste místico em preto e branco*¹⁵. Como mostra o título do primeiro capítulo, “Bahia, mística das pedras e da madeira esculpida”, seu olhar centraliza-se numa mística sincrética que estabelece “correspondências secretas” entre a

¹⁴ Gloria Amaral, 2010, p. 875.

¹⁵ *Images du Nordest mystique en noir et Blanc* (Paris, Actes Sud, 1995) é um misto de reportagem, relato lírico e esboço de estudo sociológico. A trajetória linguística do livro é curiosa. Bastide escrevia sempre em francês e alguém o traduzia. Foi o que aconteceu para essas reportagens cujo original em francês se perdeu; posteriormente, um padre francês que morava em Fortaleza reescreveu o texto na língua de origem, baseando-se nos próprios textos de Bastide.

Virgem Maria e Iemanjá, entre rosários católicos e colares de conta das mães de santo. Propõe uma visão da igreja de Nossa Senhora da Conceição, que entrelaça três vertentes de misticismo: a santidade brasileira, a mística portuguesa e o mistério do mar. Essa perspectiva e a descrição da cidade certamente estão afinadas com o universo dos romances de Jorge Amado.

Interessante é a visão fina deste intelectual de formação européia, mas de olhos abertos para uma paisagem dos trópicos. O catolicismo revela-se para ele, neste contexto, como um produto da Contra-Reforma, expresso através de uma evidente sensualidade, sensualidade da gulodice e da concupiscência. A palavra “correspondência” não se encontra no prefácio, mas aparece mais de uma vez no texto de *Imagens do Nordeste* e certamente é de um leitor de Baudelaire. Bastide não escreveu diretamente sobre o poeta das *Flores do mal*, mas ele é citado em vários textos sobre poesia. E por que não ligar esse leitor baudelaireano à descrição das mulatas brasileiras do prefácio de *Quincas Berro d'Água*?

*Mais surtout des péchés de la chair; car comment résister à la couleur brune, à la démarche dansante, à la beauté sinueuse des mulâtresses du pays?*¹⁶

Conservo o texto em francês para evidenciar que o francês colocou as mulatas baianas na mesma família de Jeanne Duval, amante de Baudelaire, cujo andar ondulante é evocado em mais de um poema das *Flores do mal*.

A segunda característica é a arte de contador de histórias de Jorge Amado, aprendida essencialmente com o povo, na tradição direta dos *akpalês* africanos. É exatamente estar no âmago do popular que permite ao escritor baiano dar voz ao trabalhador rural. É o traço que o distingue da primeira literatura sobre o sertão, na qual o caboclo restringe-

¹⁶ Tradução: “mas sobretudo dos pecados da carne; pois como resistir à cor morena, ao andar ondulante, à beleza sinuosa das mulatas baianas?” (Gloria Amaral, 2010, p. 873).

-se a ser um tema num romance de classe burguesa: “De certa forma é uma literatura de fim de semana ou de casa de campo”¹⁷.

Nesta perspectiva, sua opinião encontra a de Antonio Candido sobre Guimarães Rosa. Num texto publicado por ocasião do lançamento de *Sagarana*¹⁸, Candido ressalta o caráter algo amadorístico de um certo regionalismo que vigorava antes da aparição de Guimarães Rosa de forma bastante similar:

Foi o tempo em que todo jovem promotor ou delegado, despachado para as cidadezinhas do interior, voltava com um volume de contos ou novela sertaneja, quase sempre lembrança de cenas, fatos e pessoas cujo pitoresco lhes assanhava a sensibilidade literânea de nascimento ou educação.

Nos dois casos, os críticos apontam a visão de fora de um certo regionalismo para ressaltar a visão de dentro dos escritores que estão apresentando.

E a menção a Antonio Candido é importante, pois – à parte uma rápida menção a Sérgio Milliet – trata-se do único crítico brasileiro mencionado no prefácio e com o qual seu texto dialoga. O texto ao qual se refere é “Poesia, Documento e História”¹⁹.

O prefácio navega em águas sociológicas e situa o romancista no contexto social e histórico. Sem abandonar esse eixo central, Bastide passa a uma análise da fatura do romance amadiano e aponta raízes populares do seu estilo e sua filiação à linguagem dos ABCs, como vimos através da frase final da resenha sobre *São Jorge de Ilhéus*. O seu traço característico e inovador parece-lhe ser trazer para o primeiro plano a “espontaneidade criativa” popular e a linguagem – já existente – do povo da Bahia. Existente também no ritmo de origem africana dos candomblés,

¹⁷ Gloria Amaral, 2010, p. 876.

¹⁸ Antonio Candido, “Sagarana” in Eduardo Coutinho (org.), *Guimarães Rosa*, (col. Fortuna Crítica), 2.^a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, pp. 243-247 (publicado pela primeira vez em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1946).

¹⁹ Antonio Candido, *Brigada Ligeira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d., pp. 45-62.

objeto central dos estudos bastidianos. Os temas são igualmente retomados em ritmo obsedante, como acontece em *Mar morto*. A retomada rítmica filia diretamente o estilo de Jorge Amado ao popular:

O movimento lírico emana dos mesmos temas, pela repetição rítmica, segundo a lei do diálogo entre o solista e um coro, como, nas festas populares, fazem os criadores de samba, de jongo ou os acompanhadores de capoeira.²⁰

Não se pode deixar de chamar atenção aqui para a relação interessada que este professor universitário francês conseguiu estabelecer com a nossa cultura.

Mostrando que acompanhou as críticas feitas ao romancista baiano, faz um levantamento de todos os defeitos de que o escritor é acusado: romances improvisados, escritos num estilo descuidado e pecando pela monotonia lexical. E poderemos então acompanhar seu apreço pela obra amadiana, pois mostra que, do seu ponto de vista, não se trata exatamente de defeitos, mas o reverso da medalha da inspiração popular dessa literatura e, numa bela imagem, declara que “*c’est enfin le peuple qui parle par le médium du romancier*”²¹, como os orixás falam através das mãos de santo; e o crítico usa o termo da religião para se exprimir, querendo dizer que o povo fala através do romancista.

Não perdendo de vista nosso “prisma francês”, passemos a uma fraqueza imputada ao romance amadiano nesse levantamento que faz Bastide: superficialidade psicológica das personagens. Aqui o diálogo com o texto de Antonio Candido, indicado, como dissemos, duas vezes em nota é explícito. Imputam ambos a crítica de pouca penetração psicológica a quem achar que este tipo de análise é o único caminho para o conhecimento do ser humano. Só diferem os dois nos romancistas citados: o crítico brasileiro fala em “linha sinuosa” de Madame de Lafayette a Joyce e Virgínia Woolf e o francês menciona o título do romance, *La Princesse de Clèves*: o fundamental para o público francês enquanto modelo clássico de análise psicológica.

²⁰ Gloria Amaral, 2010, p. 879.

²¹ Gloria Amaral, 2010, p. 876.

Atrela-se à perspectiva psicológica uma única ressalva de Bastide ao romance amadiano: o desequilíbrio entre os retratos masculinos e femininos. Assim mesmo, uma ressalva modalizada: trata-se aí de uma característica dos escritores brasileiros em geral, exceção feita a Machado de Assis, o primeiro romancista a ocupar a pena do crítico francês; e não haveria aí um pouco de injustiça em relação a Alencar e suas figuras femininas fortes, como a independente Aurélia, que assim que lhe foi possível tomou a direção do seu destino em mãos? O autor de *Senhora* não parece ter atraído particularmente a atenção do crítico francês, pois figura apenas em seus textos de perspectiva ampla sobre a história da literatura. As personagens femininas atraem a atenção do crítico francês desde os olhos de ressaca de Capitu e de outras que ele integra à natureza, chamando-as de “mulheres-água”, “mulheres-chama”, “mulheres-vegetais” neste nosso prefácio.

Nos romances posteriores de Jorge Amado, Bastide vê ainda poesia, mas uma poesia diferente:

E, finalmente, sem ruptura de continuidade, uma nova forma de poesia aparece nos últimos romances de Jorge Amado, uma poesia que denominarei, na falta de termo melhor, de poesia do burlesco, a poesia da grande farsa, épica e lírica: a das três mortes de Quincas Berro d'Água, por exemplo. Onde o riso, como em Rabelais (também um escritor que se alimenta de estruturas populares, de almanaques camponeses e do folclore gaulês) torna-se, por sua própria grandeza, uma forma de poesia maravilhosa, ou no mínimo milagrosa.²²

A comparação com um autor canônico francês é comum na crítica de Bastide, especialmente quando o leitor é francês: permite-lhe tornar acessível a este público um universo que nem sempre lhe é familiar. Até porque talvez tenha sido esse o caminho percorrido por ele próprio. Em 1946, Bastide reporta sua leitura do romance de Mário

²² Gloria Amaral, 2010, p. 880.

de Andrade num texto de título interessante para esta nossa perspectiva, “Macunaíma visto por um francês”, que se abre incisivamente: “Não se pode encontrar texto mais especificamente brasileiro que *Macunaíma*”²³. E este romance tão brasileiro para o francês também é da família rabelaisiana:

Eis porque o francês pensa invencivelmente numa outra epopéia em prosa do Renascimento, onde ele também encontra a mesma licenciosidade de vocabulário, a mesma bebedeira de expressões novas, a mesma voluptuosidade lingüística, é *Gargantua* de Rabelais.²⁴

Tomando como parâmetro de dois escritores brasileiros um nome do cânone francês, Roger Bastide está demonstrando toda a consideração que teve com a nossa literatura.

Quanto à presença do negro, Bastide insere-a numa tradição que considera revolucionária e liga à poesia abolicionista de Castro Alves. *Jubiabá* – tida pelo crítico como uma das obras-primas do romancista baiano – é exemplar por estabelecer uma ligação entre marxismo e negritude.

Se atentarmos para uma nota²⁵ de toque humorístico, em *ABC de Castro Alves*, podemos considerar que a visão de continuidade do crítico francês está bem acompanhada:

Vaidade pura e simplesmente vaidade me leva a citar a seguinte frase de Oswald de Andrade num estudo sobre romance brasileiro (*Revista do Brasil*, n.º 35): “A descoberta lírica ia prosseguir dando Jorge Amado. *Jubiabá* é um comício. O mais belo comício que o Brasil ouviu depois do ‘Navio Negreiro’. Essa ligação entre Jorge Amado e Castro Alves tem que ficar de pé”.

²³ Gloria Amaral, 2010, p. 525.

²⁴ Gloria Amaral, 2010, p. 527.

²⁵ Jorge Amado, *ABC de Castro Alves*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 273, nota 134.

Um último texto de Bastide sobre Jorge Amado insere-se numa trilogia intitulada “Itinerário da democracia”:

1. Encontro com Bernanos (17 de março de 1944, na ilha de Paquetá);
2. Encontro com Jorge Amado (24 de março de 1944, na Bahia);
3. Encontro com Gilberto Freyre (31 de março de 1944, em Apicucos, em Recife)²⁶.

Por ocasião da sua viagem, Roger Bastide visitou esses três escritores em suas residências, do que resultaram três crônicas, escritas ao sabor de reflexões argutas, mas sem um compromisso acadêmico de análise.

O intelectual francês revelou sempre uma tendência a escrever poeticamente e a partir de observações sobre elementos de menor relevo do cotidiano para chegar a reflexões em outro plano. Num dos seus primeiros textos importantes de sociologia, “Os armênios de Valença”²⁷, meio a estatísticas, observa que o jardim dos armênios difere muito do dos franceses, pois os primeiros plantam ervas de utilidade e os segundos flores decorativas, e parte daí para estudar diferenças de mentalidade entre os dois povos. Crianças brincando num bairro sossegado de São Paulo, anõezinhos de jardim, pardais, tudo lhe serve de observação de campo.

É o que acontece nestes três textos publicados no *Diário de São Paulo*. As três visitas suscitaram-lhe reflexões sobre a democracia do ponto de vista ético, social e cultural. Uma cerveja – nem tão gelada – num bar a beira-mar em Paquetá o leva a traçar um perfil de Bernanos e a falar da sua importância para a colônia francesa exilada durante a guerra. Uma visita ao sociólogo pernambucano em Apicucos, durante

²⁶ Gloria Amaral, 2010, pp. 305-312.

²⁷ “Les Arméniens de Valence”, *Revue Internationale de Sociologie*, n.º 1-2, Paris, 1931, 39, pp. 17-42.

o carnaval, gera reflexões sobre as relações entre democracia, racionalismo e cultura.

Isto rapidamente posto, podemos nos deter na ida à casa de romancista de Jorge Amado, iniciada através da descrição poética da “estrada de liberdade” que conduz à casa do escritor baiano, que lhe mostra que a democracia é também uma cultura, pois ela não pode se implantar com a perda das tradições e dos valores coletivos, da cultura nativa e que deve se construir através da alegria e da felicidade.

As impressões deixadas pela visita e pelo almoço perduraram até o momento em que escreveu o prefácio. Serve-se desse encontro e do contato que teve com a cozinheira de Jorge Amado, que era filha de santo, para explicar como a cultura brasileira se desdobra num conjunto de elementos homogêneos:

E uma [cozinheira] e outra [a cozinheira] acabaram por se configurar para mim, rapidamente, como o símbolo dessa simultaneidade de elementos opostos em um só conjunto. Pois o peixe que ela me ofereceu era, ao mesmo tempo, só doçura para o palato, com seu leite de coco, mel e açúcar e só ardência com seus condimentos e suas pimentas picantes; ora, essa doçura e essa ardência misturadas se transformavam numa mesma volúpia para o paladar. A cozinheira negra que o preparou e serviu e que o dono da casa me apresentou era, ao mesmo tempo, empregada e filha de santo, integrando portanto, dois sistemas de inter-relações, dos quais um a subordinava ao homem branco e outro permitia-lhe subordiná-lo, pois a transformava em médium da palavra sobrenatural.²⁸

Essa “simultaneidade de elementos” é uma expressão chave para definir a visão de Bastide sobre o romance de Jorge Amado, que lhe parece traduzir um universo que se desdobra por inteiro para o leitor.

Quanto houve de acerto ou desacerto nesta perspectiva francesa do romance de Jorge Amado, não me parece imprescindível definir. Trata-

²⁸ Gloria Amaral, 2010, p. 885.

-se de um prisma determinado sobre o escritor baiano. E se aliarmos a visão de Bastide e a de Camus que, embora rápida, é significativa, podemos pensar numa outra perspectiva francesa, a de um especialista das relações França-Brasil, Pierre Rivas num ensaio intitulado “Le mythe brésilien en France”²⁹. Segundo ele, a repercussão – e podemos inclusive utilizar uma palavra problemática em teoria literária – e a influência da literatura francesa sobre a literatura brasileira foi “seminal”; acrescente-se especialmente no século XIX. E a nossa, na França foi “fraca, restritiva e altamente estereotipada”, mas deixa a imagem de uma “terra dionisíaca”, que se casa aos estereótipos que rodeiam a leitura do romance amadiano, a respeito do qual pronuncia-se, em outro momento, de forma direta:

A obra de Jorge Amado é a contra-figura de uma certa literatura francesa exangue de intelectualismo: um vitalismo existencial, uma obra de comprometimento e não de jogo.³⁰

Gostaria de deixar como imagem final que, apesar da informalidade de ambos, tanto o escritor baiano quanto o sociólogo francês conseguiram deixar registradas, reciprocamente, visões de personalidade e de obras, argutas e pertinentes. E o intelectual francês certamente apreciou em Jorge Amado a apologia de uma religiosidade baiana fundamentada no sincretismo e na mestiçagem, que mais tarde concentraria a atenção do sociólogo francês.

²⁹ Pierre Rivas, “Le mythe brésilien en France”, *La Quinzaine Littéraire*, Spécial “Belles Étrangères, 15 de abril de 1987, pp. 3-4 (retomado em *Diálogos interculturais*, São Paulo, Hucitec, 2005, pp. 81-85).

³⁰ Albert Camus, “Salão de leitura”, *Alger Républicain*, 9 de abril de 1939. *Apud* Alice Raillard, 1990, pp. 107-116.

Orixás de Amado: o imaginário africano em *Jubiabá*¹

João Ferreira Dias²

Introdução

Jorge Amado é conhecido como o escritor de “putas e vagabundos”. Tal assunção deriva do universo temático que compõe a sua literatura. Fugindo a uma cultura de elite marcada pelo paradigma desenvolvimentista e por uma ideologia de cor e “raça” de pendor europeu, Jorge Amado procurou perpetuar uma memória social em torno dos modelos populares da sua época. As suas personagens, embora estereotipizações populares de tipo literário, representam um trabalho etnográfico fundamental para a memória do quotidiano brasileiro.

Em *Jubiabá* (1935), obra paradigmática de Jorge Amado, não apenas a mensagem política através da luta de classes está patente. Há, ali, todo um imaginário africano bem expresso, cujos contornos vão dos sambas e ABC's até ao fundamental imaginário religioso. Expressando-se como *locus* de identidade e memória, os cultos afro-brasileiros

¹ Em virtude da natureza do presente trabalho, cuja disciplina de enquadramento é a literatura, estar-se-á a utilizar a grafia portuguesa para a língua *Yorùbá*.

² Universidade Lusófona.

são ativo incontornável da identidade baiana, os quais Amado não poderia negligenciar. Nesta obra, Amado, imprime de forma peculiar os estereótipos africanos da Salvador do seu tempo, através da personagem central Antônio Balduino, mas também do “pai-de-santo” Jubiabá.

Eduardo de Assis Duarte, a propósito da presente obra, escreve: “o texto de *Jubiabá* enfatiza a proximidade da escravidão como fator preponderante para a figuração de uma identidade brasileira afrodescendente”³. A difícil tarefa de ser africano e ser brasileiro numa sociedade em que a alteridade se denota significativamente e o lugar dos descendentes de escravos estava delimitado à marginalidade, aos trabalhos precários, ao operariado explorado e oprimido e à baixa esperança de vida, coloca *Jubiabá* simultaneamente como um tratado sociológico e etnográfico e como um instrumento de intervenção política.

Todavia, o propósito presente não é abordar o romance de uma perspectiva de intervenção política. Pretende-se, ao contrário, observá-lo como narrativa em torno da africanidade e, muito particularmente, de uma perspectiva religiosa.

***Jubiabá*, o romance como produto etnográfico e documento histórico**

O imaginário afro-brasileiro não era inóspito a Jorge Amado. Nas suas andanças por Salvador, o autor era frequente no Candomblé do Gantois de Maria Escolástica da Conceição, a Mãe Menininha. Em *Jubiabá* não só transpõe o ambiente afro-brasileiro no qual convivia, como naturalmente estereotipa as personagens, tornando-as o resultado de um conjunto de identidades particulares. Apesar do romance se desenrolar em torno de Antônio Balduino, a verdade é que do ponto

³ Eduardo de Assis Duarte, “Aquarelas do Brasil: margens da identidade nacional e a ficção de Jorge Amado” in Ligia Chiappini e Maria Stella Bresciani (orgs.), *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*, São Paulo, Cortez, 2002, p. 61.

de vista da ação religiosa este ocupa um papel de menor importância. Representando o malandro baiano, filho do morro, capoeirista e sambista, no palco religioso Balduino relaciona-se com Jubiabá com reverência face ao ancião, tomado como símbolo de mistério e conhecimento, dois conceitos centrais na construção da narrativa em torno do “pai-de-santo”:

Da casa de Jubiabá vinham em certas noites sons estranhos de estranha música. Antônio Balduino se remexia na esteira, ficava inquieto, parecia que aquela música o chamava. Batuque, sons de danças, vozes diferentes e misteriosas. Luísa lá estava com certeza com sua saia de chita vermelha e de anágua. Antônio Balduino nestas noites não dormia. Na sua infância sadia e solta, Jubiabá era o mistério.⁴

Jorge Amado anuncia assim as noites de Candomblé, com referência à música sacra que chamava e afetava Antônio Balduino, *locus* de revitalização, reconfiguração e ressignificação da identidade afro-brasileira. Os terreiros de Candomblé como ilhas ou pedaços de África é uma ideia *passim* da literatura antropológica afro-brasileira.

Jubiabá, enquanto “pai-de-santo”, encarna a ancestralidade africana. Dessa forma o romance exprime também a valorização das autoridades tradicionais africanas expressas pelo sacerdote e a valorização da oralidade como património cultural e identitário dos povos africanos aportados ao Brasil. Essa valorização da oralidade está patente nos ditos em nagô pela personagem Jubiabá, tomados pelos demais como expressões preñes de significado e poder:

Até Jubiabá aparecia em certos dias e também contava velhos casos, passados há muitos anos, e misturava tudo com palavras em nagô, dava conselhos e dizia conceitos. Ele era como que o patriarca daquele grupo de negros e mulatos que morava no Morro do Capa-Negro [...]. Quando ele falava todos o escutavam atentamente e aplaudiam com a cabeça, num respeito mudo.

⁴ Jorge Amado, *Jubiabá*, 6.^a ed., Lisboa, Círculo de Leitores, 1978, pp. 20 e 27.

[...] Disse em nagô então e quando Jubiabá falava nagô os negros ficavam trêmulos: – Ôjú ànun fó ti iká, li ôkú.⁵

Uma vez que o nagô (de *nàgó*, termo identitário alternativo para *yorubá*⁶), cem anos depois da formação do Candomblé, deixou de ser a língua franca entre afrodescendentes – fruto de um processo de crioulanização dos costumes afro-brasileiros⁷ –, tornando-se antes a língua ritual e assim contendo poder simbólico mas também de ação, a sua pronúncia vem carregada de receios, mistério e cuidados, encerrando o valor psicológico da tradição oral no quadro comunitário afro-brasileiro. Jorge Amado, com o excerto acima, espelha na perfeição todo esse manual ético e cultural que as afirmações em nagô encerram nos sujeitos.

Simultaneamente, Amado coloca em cena todo o imaginário poético em torno da África que polvilhava a comunidade afro-brasileira de Salvador. Precisamente por ser uma narrativa construída sobre uma nostalgia, ela carece de veracidade histórica. Enquanto esse saudosismo concebia o continente africano como um lugar de retorno e de vivência mítica, assemelhando-se à concepção judaica e cristão-evangélica de Jerusalém como Terra Prometida, a realidade histórica era outra, como bem documenta J. D. Y. Peel⁸. Ora, tal narrativa nostálgica encontramos-la em *Jubiabá*:

No morro onde morava tanto negro, tanto mulato, havia a tradição da escravidão ao senhor branco e rico. E essa era a única tradição. Porque a da liberdade nas florestas da África já a haviam esquecido e raros a recordavam, e esses raros eram extermina-

⁵ Jorge Amado, 1978, pp. 20 e 27.

⁶ Sobre a questão da identidade nagô e iorubá sugere-se a leitura de Roger Bastide (1958), Juana Elbein dos Santos (1973), Pierre Verger (1986), entre outros.

⁷ Luis Nicolau Parés, *A formação do candomblé – história e ritual da nação jeje na Bahia*, Campinas, UNICAMP, 2006.

⁸ J. D. Y. Peel, *Religious Encounter and the Making of the Yoruba*, Indiana, Indiana University Press, 2000.

dos ou perseguidos. No morro só Jubiabá a conservava, mas isto Antônio Balduino ainda não sabia.⁹

Como refere Leonardo Dallacqua de Carvalho, *Jubiabá* comporta as representações e as vivências do Candomblé na década de 1930, pelo que releva a importância “da obra literária como um documento histórico”¹⁰. O capítulo que Amado denomina de “Macumba”¹¹, registrando assim a linguagem corrente da época, representa esse exercício que faz da narrativa literária um documento histórico e etnográfico. São dez páginas que merecem particular atenção pela riqueza etnográfica contida, bordada a elaboração neorrealista. O capítulo começa com um ato tradicional de inúmeras casas de Candomblé, o “despacho de Exu”: “Foi feito despacho de Exu, para que ele não viesse perturbar a boa marcha da festa. E Exu foi para muito longe, para Pernambuco ou para a África”. À época Exu era visto como o equivalente africano para o demônio judaico-cristão, motivo pelo qual ele ficava de fora das cerimônias do candomblé, processo político que visava valorizar o candomblé como religião superior africana, quer através de agentes religiosos quer através de acadêmicos ligados às principais casas de culto baianas, como bem expôs Stefania Capone¹². Um aspeto interessante e que merece nota, neste capítulo de etnografia religiosa em *Jubiabá*, é a descrição dos atabaques (tambores rituais) e dos seus músicos (ogans):

Num canto, ao fundo da sala de barro batido, a orquestra tocava.
[...] A assistência apertada em volta da sala, junto à parede, es-

⁹ Jorge Amado, 1978, p. 39.

¹⁰ Leonardo Dallacqua de Carvalho, “A obra literária como fonte para a pesquisa histórica: uma análise entre o real e o ficcional acerca da representação do candomblé no romance *Jubiabá*, de Jorge Amado” in *X SEL – Seminário de estudos literários*, UNESP – Campus de Assis, 2012.

¹¹ Jorge Amado, 1978, pp. 89-96.

¹² Exu, do *yorùbá Èṣù*, é o deus dos mercados, das trocas, dos caminhos, da sexualidade. Sobre os problemas históricos em torno da sua figura ritual *vide* Stefania Capone, *A busca da África no candomblé – Tradição e poder no Brasil*, Rio de Janeiro, Pallas, 2005.

tava com os olhos fitos nos ogãs que ficavam sentados em quadrado no meio da sala. Em torno dos ogãs giravam as feitas.¹³

A primeira descrição que refere a orquestra do candomblé como posicionada num canto e ao fundo da sala corresponde à tipologia corrente de distribuição do espaço cénico da liturgia do candomblé, que podemos encontrar na maioria das casas de candomblé tradicional. A segunda descrição corresponde melhor a uma roda de samba, pelo que se desconhece se à época existia algum “terreiro” de candomblé assumindo essa tipologia e, dessa forma, Jorge Amado pudesse nela ter visto uma opção literária mais interessante, ou se pelo contrário a tipologia descrita é somente fruto da imaginação do autor (o que daria ao relato um carácter etnográfico-ficcional, num misto colorido de ambos os registos). Em todo o caso, fica por explicar a justaposição de ambas numa mesma descrição.

O trabalho etnográfico de *Jubiabá* continua:

De repente uma negra velha que estava encostada à parede da frente, perto do homem calvo, e que de há muito tremia nervosa com a música e com os cânticos, recebeu o santo. Foi levada para a camarinha. Mas como ela não era feita na casa, ficou lá até que o santo a abandonou e foi pegar uma negrinha moça que também entrou para o quarto das sacerdotisas.¹⁴

Aqui o autor descreve com clareza um acontecimento frequente nas cerimónias públicas do candomblé: o transe de alguém externo ao palco do ritual, i.e., presente na assistência. A descrição do encadeamento dos acontecimentos revela coerente conhecimento dos processos rituais do candomblé e é mais uma importante prova da importância deste capítulo para a constituição da obra literária como um documento histórico e etnográfico. Importa também reter o uso do termo “santo”, num processo de equivalência religiosa que ir-se-á abordar adiante.

¹³ Jorge Amado, 1978, p. 86.

¹⁴ Jorge Amado, 1978, p. 87.

Vale pena ainda tomar em consideração o seguinte trecho:

O orixalá era Xangô, o deus do raio e do trovão, e como desta vez ele tinha pegado uma feita, a negrinha saiu da camarinha vestida com roupas do santo: vestido branco e contas brancas pintalgadas de vermelho, levando na mão um bastãozinho.

A mãe do terreiro puxou o cântico saudando o santo: “*Edurô dêmin lonan ô yê!*” A assistência cantou em coro. “*A umbó k’ó wá jô!*”¹⁵

O detalhe mais curioso deste trecho é a designação de “Orixalá” ao invés do termo genérico “Orixá” para designar as divindades africanas-iorubás do candomblé. Sabemos que “Orixalá” quer dizer “grande Orixá” em iorubá e é um termo recorrente para Oxalá, o Orixá pai da criação. Desta forma, coloca-se a mesma questão colocada para a tipologia do espaço litúrgico: ou o termo tinha uma utilização abrangente na época ou Jorge Amado fez uso de uma apreciação errada (ou literária) da linguagem da época. No presente caso, contudo, inclinamo-nos para a opção de uso incorreto do termo, possivelmente fruto de um contato recente com o candomblé, à época da elaboração do romance. Se tal ideia se justifica pelos excertos adiante, há contudo que notar a cuidada referência ao cântico ritual de entrada no Orixá no espaço sagrado e litúrgico durante o fenómeno de possessão.

Os negros, as negras, os mulatos, o homem calvo, o Gordo, o estudante, toda a assistência animava o santo: – *Ôkê! Ôkê!*¹⁶

Ora, “ôkê” é uma louvação dedicada a Oxóssi, deus da caça, embora apareça utilizada para Xangô. Outro erro etnográfico é a feminização de uma divindade masculina:

Foi quando Joana, que já dançava como se estivesse em transe, foi possuída por Omolu, a deusa da bexiga.¹⁷

¹⁵ Jorge Amado, 1978, p. 87.

¹⁶ Jorge Amado, 1978, p. 88.

¹⁷ Jorge Amado, 1978, p. 88.

Outro aspecto de incorreção terminológica acontece quando o romancista regista Oxaguiã e Oxalufã, avatares jovem e velho, respetivamente, de Oxalá, como “Oxodiian” e “Oxodufã”¹⁸.

Por fim, neste aspeto etnográfico da obra, importa realçar o sincretismo religioso afro-cristão que Amado não descora de tomar:

No altar católico, que estava num canto da sala, Oxossi era São Jorge; Xangô, São Jerônimo; Omolu, São Roque e Oxalá, o Senhor do Bonfim, que é o mais milagroso dos santos da cidade negra da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá.¹⁹

À época, mais do que hoje, as religiões de matriz africana no Brasil sofriam de intensa perseguição e rejeição pública. Entre as estratégias mais populares de sobrevivência ideológica denota-se o sincretismo religioso afro-cristão, fundado com o processo escravocrata e que se baseava na simples associação de uma divindade africana, Orixá, a um santo católico. Toda esta estratégia gerou alterações no imaginário religioso afro-brasileiro, no qual a associação formal foi ganhando contornos de essencialidade religiosa²⁰. Nessa dimensão sincrética os altares católicos ganharam espaço nos templos (“terreiros”) de candomblé, exercendo a função de legitimar o culto religioso afrodescendente.

Jubiabá é, pois, um romance de intenso património afro-brasileiro, cheio de realismo, de poesia dos costumes, de narrativas do quotidiano. O candomblé (através da sua música sacra) surge, aqui, como o cimento ligando as identidades, fazendo a ponte entre o imaginário pitoresco da África e a realidade vivente baiana.

Sons de batuque que vinham do morro. Se dirigiam também angustiosos e confusos, sons religiosos, sons guerreiros, sons de

¹⁸ Jorge Amado, 1978, p. 90.

¹⁹ Jorge Amado, 1978, p. 91.

²⁰ Carlos Caroso e Jeferson Afonso Bacela (orgs.), *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*, Rio de Janeiro, Pallas, 1999; J. Gomes Consorte, *Sincretismo ou africanização: o sentido da dupla pertença*, Travessia, São Paulo, 2000.

escravos, a Antônio Balduino que estava estendido na areia do cais. Os sons lhe entravam pelos ouvidos e buliam com o ódio surdo que vivia dentro dele.²¹

As problemáticas religiosas afro-brasileiras e o registo literário-etnográfico de *Jubiabá* retorna já no adiantado do romance, quando na dialética entre proletariado e empregadores, entre o capital e a herança africana, surge novamente a figura de Exu, senhor das trocas e comunicação.

Será que Exu, Exu, o diabo, está perturbando a festa? Será que se esqueceram de fazer o despacho de Exu, se esqueceram de enviá-lo para bem longe, para outro lado do mar, para a costa d'África, para os algodoais da Virgínia? Exu está teimando em vir à festa. Exu quer que cantem e dancem em sua homenagem. Exu quer saudação, quer que Jubiabá se incline para ele e diga:
– Ôkê! Ôkê!²²

Como referido, Exu é o Orixá das trocas e da comunicação, e por seu caráter sexual (uma vez que o sexo é também um ato de troca) este foi associado ao demônio judaico-cristão, tendo o seu nome sido usado na tradução da Bíblia de inglês para iorubá, como equivalente ao demônio²³. Ora, tal processo que se inicia em África recebe grande aceitação no Brasil, onde a moralidade judaico-cristã era a base social. Nesse sentido, Exu tornou-se um elemento negável no imaginário afro-brasileiro, afastado das cerimónias públicas do candomblé, como já mencionado *supra*. Interessante notar é que Jorge Amado para além de referir o “despacho” de Exu para a costa africana, de onde provém o seu culto, ele refere os algodoais da Virgínia, nos Estados Unidos da América, pressupondo um *continuum* identitário-religioso entre os africanos escravos e seus descendentes nas Américas, cabendo a Exu

²¹ Jorge Amado, 1978, pp. 113-114.

²² Jorge Amado, 1978, p. 258.

²³ Roland Hallgren, *The Good Things in Life*, Lund, Lund Studies in African and Asian Religions, 1991, pp. 30-31.

acompanhá-los, sendo enviado continuamente a cada porto “africano” no Novo Mundo.

Jorge Amado não poderia, ainda, esquivar-se à luta pela dignidade e liberdade dos cultos africanos, intrincada na mais ampla luta de classes. Associando os cultos africanos no Brasil, nomeadamente o candomblé, à resistência identitária dos negros, pertencentes à classe operária desfavorecida, Jorge Amado inscreve a luta pela dignidade na luta pela liberdade, contra a opressão capitalista da classe dominante. Para o autor, colocando os seus ideais no perfil psicológico de Antônio Balduino, o mero culto às divindades africanas, as súplicas, rezas, cânticos, não limitam a ação dos afrodescendentes. Terminada a escravatura é tempo da rebelião. Rezar (enquanto sinónimo de agir religioso) não basta:

Vocês precisam ver a greve, ir para a greve. Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxossi? Os ricos manda fechar a festa de Oxossi. Uma vez os polícias fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxolufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. [...] O que é que negro pode fazer? Negro não pode fazer nada, nem dançar para santo. Pois vocês não sabem de nada. Negro faz greve, pára tudo, pára guindastes, pára bonde, cadê luz? [...] Negro é a luz, é os bondes. Negro e branco pobre, tudo é escravo, mas tem tudo na mão [...].

E Antônio Balduino sai sem ver os que os acompanham. O Gordo vai com ele, Joaquim e Zé Camarão também. Jubiabá estende as mãos e diz:

– Exu pegou ele...²⁴

Jorge Amado inscreve a luta dos negros na luta dos pobres, da classe oprimida, o proletariado. O traço da obra como documento histórico permanece, relatando a proibição das celebrações do candomblé, com a opressão da burguesia baiana e da polícia, esta não raras vezes a mando da anterior, representada na figura de Pedrito Gordilho, chefe da polí-

²⁴ Jorge Amado, 1978, p. 259.

cia de Salvador, que surge no romance *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado com o nome de Pedrito Gordo²⁵.

Interessante notar ainda que o “pai-de-santo” Jubiabá observa a revolta e incentivo à luta por parte de Antônio Balduino como uma posseção por Exu. Enquanto divindade das trocas e com elas a transformação, Exu é o Orixá que acompanha os rebuliços do quotidiano humano, sendo considerado o *trickster* iorubá, daí que tenhamos a referência, não sem conter o já notado sincretismo, a associação da divindade africana ao demônio judaico-cristão.

Para além da etnografia, o ficcional da personagem

Jubiabá não deixou, contudo, de ser uma obra controversa no seio da comunidade candomblécista de Salvador, em enfoque aos aspetos ficcionais do romance. Jubiabá, o nome que dá título ao romance, não é uma criação de Jorge Amado. Na verdade, Jubiabá era o nome religioso pelo qual era conhecido Severino Manoel de Abreu, um famoso sacerdote do candomblé da época. A caricatura feita por Jorge Amado originou uma forte reação por parte do original Jubiabá²⁶. Ao longo do romance Jubiabá surge como um velho curvado, apoiado num cajado e que vai passando ensinamentos através dos vocábulos em “iorubá” (ou “nagô”; sinónimo). Ora, na verdade, Jubiabá era um homem jovem e alto, que não viu com bons olhos a apropriação do seu nome pelo romancista. As razões de Amado vão muito além do valor etnográfico, no presente caso. O ficcional entra, pois, em ação, deixando de lado o valor histórico e etnográfico, para adentrar na riqueza lite-

²⁵ Angela Lühning analisou a vida de Pedrito Gordilho, sua relação com o Candomblé, e a dimensão da repressão (Angela Lühning, “Acabe com este santo, Pedrito vem aí...: mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942”, *Revista USP*, São Paulo, n.º 28, 1995-1996, pp. 194-220).

²⁶ Miguel Vale de Almeida, “Gabriela, o ícone denso e tenso: raça, género e classe em Ilhéus”, in *Simpósio O Desafio da Diferença*, <http://www.desafio.ufba.br/gt1-007.html#ref1> (acedido a 5 de novembro de 2012).

rária. Nesse sentido, compreende-se que o propósito de valorizar as autoridades tradicionais africanas, os seus códigos culturais associados à dignidade das classes desfavorecidas, e o alto valor da tradição oral, simultaneamente simples e de grande riqueza literária, requer uma personagem-tipo, i.e., a construção de uma personagem que encerrasse em si todo o manual estético e ético afro-brasileiro. Dessa forma, a figura de um ancião assenta melhor na preposição do valor da memória oral, da nostalgia africana e dos tempos de escravatura. O ancião reúne os predicados de repositório de sabedoria africana, experiência de vida e autoridade tradicional. Ao mesmo tempo, Jorge Amado tendo escolhido uma figura masculina – garantidamente em tributo a Martiniano Eliseu do Bonfim²⁷, ilustre figura do candomblé na década de 1930 e que foi responsável pela introdução de um sentimento apurado de nostalgia e recuperação africanista no seio do candomblé – rompeu com a corrente da época do matriarcado como predicado de sacerdócio, altamente valorizado por Ruth Landes com *A cidade das mulheres*²⁸.

Conclusões

Jubiabá é uma obra que nos coloca diante do quotidiano da população negra de Salvador e seus dilemas juntamente com o todo da classe operária. O carácter político do romance está bem patente, surgindo o texto como uma narrativa de ação ideológica. Com *Jubiabá* Jorge Amado faz política, em nome da classe operária e dos afrodescendentes, grupo amplamente marginalizado que viu as suas tradições concebidas como nefastas e corruptoras da moralidade social brasileira, cujo *background* se concebeu em função dos padrões judaico-cristãos.

Para além do aspeto político e do ficcional (natural num romance), *Jubiabá* é também uma obra com valor enquanto documento histórico,

²⁷ Vivaldo da Costa Lima, “O candomblé da Bahia na década de 1930”, in *Estudos Avançados*, vol. 18, n.º 52, São Paulo, 2004, pp. 201-221.

²⁸ Ruth Landes, *A cidade das mulheres*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

registrando aspetos do quotidiano típico de Salvador, personagens-tipo da sociedade da época, padrões comportamentais, vocábulos, costumes, ideais. Nesse sentido, *Jubiabá* é também um profundo trabalho de natureza etnográfica, em particular em torno dos aspetos da religiosidade afro-baiana. A descrição das cerimónias religiosas, o transe, as danças, a organização tipológica dos espaços de culto, tudo concorre para que o romance se torne um documento importante para o conhecimento do candomblé na década de 1930, apesar dos aspetos que poderemos considerar que misturam levantamento etnográfico com carácter ficcional. Em todo o caso, *Jubiabá* tem o condão de trazer à literatura aspetos da religiosidade africana no Brasil, numa altura em que celebrar o candomblé era proibido e constituía crime contra a ordem pública. Trazendo a religiosidade afro-brasileira ao espaço narrativo, Jorge Amado dá conta de aspetos importantes do imaginário sociológico em torno dos padrões religiosos afrodescendentes, nomeadamente ao nível do sincretismo afro-cristão, onde os Orixás (deuses africanos) são associados aos Santos do imaginário popular católico (Oxossi a São Jorge; Xangô a São Jerônimo; Omolú a São Roque e Oxalá ao Senhor do Bonfim), ao mesmo tempo que Exú, divindade africana da comunicação e das trocas, permanece associado ao demónio judaico-cristão, cristalizando um processo iniciado na África.

Na lógica da valorização dos aspetos africanos na narrativa, nota-se a importância dada pelo autor ao saber oral como património cultural, associado às autoridades tradicionais expressas na personagem Jubiabá, estereótipo de autoridade, cuja construção enquanto personagem gerou conflito com o original Jubiabá, Severino Manoel de Abreu. Pese tal facto, património oral e autoridades tradicionais fornecem os ingredientes para o poder místico do “pai-de-santo” (sacerdote) Jubiabá, cujos vocábulos em nagô inspiram respeito e receio na comunidade do Morro do Capa Negro, sendo uma figura paterna para Antônio Balduino, apesar do mistério que induzia no herói da trama durante a sua infância.

Não menos significativa é a referência a uma África mítica: terra ancestral, terra da liberdade, cujos contornos presentes no imaginário dos personagens revela uma concepção da terra africana como “terra prometida”, simbologia que muito se assemelha ao referencial psicológico judaico e cristão-evangélico face a Israel. Nesse sentido, nostalgia, saudosismo e mágoa são também aspetos importantes do perfil psicológico (do autor na construção) da narrativa. Desse modo, aspetos como memória, resistência cultural e identidade religiosa, são valores bem patentes em *Jubiabá*, fazendo do romance um ensaio sobre as condições e o modo de vida, a natureza política, os estereótipos, os valores, os processo de identificação, aprendizado e construção da memória cultural dos afrodescendentes de Salvador em 1930.

***Jubiabá*: a memória negra no Brasil**

José António Carvalho Dias de Abreu¹

Introdução

Para esta comunicação sobre o romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, mais do que buscar a tendência política e ideológica de cariz comunista, procurou-se, não apenas, encontrar a forma como se vê e concebe o negro, o homem de cor, mas também perceber o papel que lhe está destinado na construção do Brasil e da sua história.

O resultado foi surpreendente.

Numa primeira leitura, o que ressalta é, na verdade, o apelo à luta e intervenção social dos trabalhadores unidos contra a exploração, encarnada pelo negro António Balduino e pelos seus companheiros estivadores, pelos trabalhadores da companhia elétrica, dos bondes, pelos padeiros e pelos estudantes.

A intenção do romance, numa leitura mais imediata, é nítida: denunciar a situação miserável em que as camadas mais desfavorecidas, negros, sobretudo, e brancos, vivem, vítimas da exploração dos mais poderosos e, simultaneamente, apelar à luta.

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Deixa-se claro, assim, que, não obstante a abolição da escravatura ter sido em 1888, persistia ainda outro tipo de escravidão, o da dependência, o da exploração capitalista que os grevistas negros, homens de cor e outros querem derrubar.

Porém, essa primeira leitura não deve circunscrever e limitar outras leituras de *Jubiabá*.

Na verdade, este romance é muito mais do que isso e aborda uma série de questões pertinentes na sociedade brasileira e atinentes ao desenvolvimento da humanidade, não o circunscrevendo, como pensam alguns, regionalmente, apenas à Bahia ou, ideologicamente, ao comunismo.

A tentativa de reinscrever o negro na história brasileira

Não sabemos se o objetivo primacial de Jorge Amado neste romance foi fazer a assunção do negro na sociedade brasileira, ele que durante séculos foi escravizado e tratado como ser inferior, equiparado a animais e a mercadoria transacionável. A literatura brasileira do século XIX, mais preocupada em procurar as raízes do Brasil, repercutiu essa realidade e, em momento algum, considerou o negro como elemento fundador da nacionalidade.

Nesse século, o negro, o homem de cor, com poucas exceções (Maria Firmina dos Reis, Castro Alves, Luís Gama são algumas delas) são encarados numa perspectiva muito negativa. Eles, quando não invisíveis, são generalizadamente pintados como seres animalizados, indigentes, insensíveis, diabólicos, desprovidos de inteligência. A exceção só ocorre quando o escravo ou até mesmo o liberto prestam uma dedicação canina ao seu senhor ou ex-senhor e se regozijam com o seu sucesso e o seu bem-estar. Essa visibilidade pontual, contudo, tem um preço: a renúncia à sua individualidade, e desistência dos seus filhos, da sua felicidade e, não raras vezes, o silêncio e o esquecimento das suas raízes.

Eles, o negro e o homem de cor, não têm voz, raramente assumem protagonismo na ficção brasileira e, como tal, não são sujeitos na ação e muito menos participantes ativos no devir histórico e social brasileiro. Por isso, jamais são pensados como elementos construtores e edificadores do Brasil. Esse papel estava confinado ao branco e ao índio.

O modernismo brasileiro não alterou muito essa realidade, embora o negro não apareça com os mesmos traços negativos com que foi desenhado por românticos, realistas e naturalistas. Apesar de, desde os finais do século XIX, se defender um Brasil multirracial, construído não na assunção das diversas etnias existentes, mas no progressivo embranquecimento da população, sempre que se pensava nas raízes do Brasil, eram o índio e o branco que assumiam o protagonismo e se erigiam como os arquitetos do novo país. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, ambos de 1928, e *Cobra Norato*, de Raul Bopp, de 1931, são prova disso.

Somente nos anos 30 do século XX, com os ventos do realismo socialista, o negro consegue, efetivamente, ganhar voz, pensamento, humanidade, protagonismo.

A publicação de *Jubiabá*, por Jorge Amado, altera profundamente essa tendência, configurando-se, quanto a nós, num marco essencial na forma como se encaram o negro e o homem de cor, desviando a tradicional centralidade diegética no branco ou no índio.

Publicado em 1935, este romance, cuja ação se passa em Salvador da Bahia, na década de 30 do século XX, focaliza a ação, desde o seu início até ao final, em Antônio Balduino, um negro que, de pequeno vadio, malandro, *boxeur*, trabalhador numa plantação de tabaco e no circo, criador de samba, a estivador grevista, se torna um homem consciente social e ideologicamente e ativo na assunção do negro como ser estruturante na criação de um novo Brasil.

O narrador amadiano, todavia, não se limita a vê-lo e a desenhar as suas ações de fora. Ele, dando a conhecer o seu percurso de vida desde os oito anos e as peripécias por que passou, concede-lhe voz, mostramos o que ele pensa, e torna-o senhor das suas atitudes... Com toda a

ação a desenrolar-se à sua volta, o seu pensamento e as suas ações dominam claramente toda a narrativa, o que configura, indubitavelmente, um dado novo na literatura brasileira.

O que se assiste, desta maneira, em *Jubiabá*, é à assunção do negro como personagem central. Por outras palavras, neste texto de Jorge Amado, constata-se a construção de um novo negro, capaz de definir o seu próprio futuro, e interventivo na sociedade.

A heroicização de António Balduino

Pretender-se-á, nesta perspetiva, demonstrar que, nesta obra, se observa, por um lado, uma reconfiguração da história brasileira que inclui o contributo indispensável do negro, sem esquecer a sua singularidade, e, intrinsecamente ligada à anterior, uma assunção da cultura afro-brasileira assente na oralidade, em manifestações religiosas e culturais (macumba, música, com o batuque dos tambores e o samba, entre outras).

É, pois, nessa medida, que, em *Jubiabá*, todo um passado marcado pela escravatura, do tráfico negreiro à pós-abolição, surge epotragicamente revisitado pelas memórias de várias personagens: Luísa, Jubiabá, Damião...

Essa “viagem” através da história revela-se indispensável não somente para enfrentar e exorcizar um passado pleno de angústia e sofrimento, mas também para possibilitar a construção de um novo tempo projetado no futuro, marcado pela luta, pela esperança, pela melhoria das condições de vida dos negros.

Neste desbravar de um novo caminho na narrativa brasileira, Jorge Amado mostra ter perfeita consciência de como lidar com a história e como os diferentes tempos se ligam e conjugam. Consciente de que a escrita tem uma dimensão fundacional e que “a obra literária permanece e varia [...]”, é histórica e transhistórica [...] que a literatura é um meio de transporte no tempo ou um operador de temporalização e de

historização”², como afirma Manuel Gusmão, Amado tematiza neste romance, não apenas a vontade e a necessidade de recontar a História a partir da perspectiva daqueles que a fizeram e a sofreram no silêncio das suas vidas por dizer, mas também a vontade e a necessidade de defrontar e inverter um passado em que o negro foi humilhado e desprovido da sua identidade.

Através da afirmação de Balduino, testemunhamos, portanto uma tentativa de inscrição na história, que se consubstancia na passagem de mero objeto a sujeito. Pode afirmar-se que há a consciência de que é preciso lutar para alterar o curso da história e contar uma outra versão, e, nesta medida, a vida de Baldo (e de outros negros que sofreram o jugo da exploração), que emerge como uma personagem de carácter e dimensão exemplares, é, num sentido épico, a história de uma raça, a história de um povo, a história dos mais explorados.

Este caminho na construção de António Balduino como um herói (não no sentido ocidental do termo, pleno e exclusivo de qualidades, de virtudes físicas e morais) não é um processo simples. A noção que aparece plasmada neste romance é a de que não é possível construir um herói, de tonalidade épica, sem estar consubstanciado no passado e nos testemunhos dos mais velhos, em histórias passadas que ligam os negros ao passado, buscando as raízes africanas, mas também em histórias presentes que ajudam a construir o futuro, não apenas dos negros, mas também do Brasil:

As comunidades, como os indivíduos, devem sua identidade coletiva a uma série de ritualizações mais ou menos conscientes da memória. No folclore, na historiografia, na arte e na literatura, tanto as comunidades quanto os indivíduos tentam constantemente atualizar os elementos culturais constitutivos de sua identidade. Nesse sentido, indivíduos e grupos indistintamente recorrem a todo um conjunto de técnicas capazes de ajudá-los

² Manuel Gusmão, “Da literatura enquanto construção histórica”, in Helena Carvalhão Buescu *et al.*, *Floresta encantada – novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2001, pp. 207-208.

no resgate e na elaboração de seu passado: disso depende, em grande medida, o seu futuro.³

O papel da memória na reconstrução do negro

Do desejo de criança em ser jagunço a interveniente na greve que discursa e se institui como uma referência para todos os outros grevistas, há todo um processo gradativo na construção da personagem.

Depois de uma “desculturação forçada”, provocada por séculos de escravidão, é necessária a construção de uma identidade nova e consciente que deve começar a configurar-se com base na memória. Como sucessivas peças de um puzzle que se vai construindo, os testemunhos e as histórias de vários negros sobre a escravidão e sobre a exploração vão dando corpo à consciencialização progressiva de António Balduino.

É nesse sentido que devem ser entendidos os testemunhos de Luísa, de Jubiabá, de Damião e de outros negros que relatam acontecimentos do passado e do presente (de Gordo, de Henrique, de Mariano...).

Memória de Luísa e de Jubiabá

Começemos por Luísa, tia de Balduino. É através de histórias soltas dela que António Balduino sabe a história do seu pai, Valentim, “brigão e cachaceiro”, que ele, apesar disso, vê como um herói:

De seu pai, António Balduino apenas sabia que se chamava Valentim, que fora jagunço de António Conselheiro quando rapazola, que amava as negras que encontrava a cada passo, que bebia muito, bebia valentemente, e que morreu debaixo de um

³ José Eduardo Fernandes Giraudo, *Poética da memória*, Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997, p. 12.

bonde num dia de farra grossa. Coisas que ele ouvia da tia quando esta conversava com os vizinhos sobre o finado irmão.⁴

Luísa surge, no meio do morro do Capa Negro, como um elemento intermediário com a história do negro no Brasil, “conta[va] histórias de assombrações, contos de fadas e casos da escravidão”⁵, que todos vinham ouvir de propósito, mantendo viva a tradição oral africana.

Luísa, dando a conhecer a Balduíno dados da sua família e da escravidão, tal como se verificará com Jubiabá, erige-se como uma âncora no passado que pretende ligá-lo ao presente. Repare-se que ela, permitindo estabelecer uma genealogia, consubstancia a tentativa de construir uma história alternativa, a outra, a verdadeira, que contraria a história canónica e oficial e que evidencia o povo e, no caso, o negro, como elemento a ter em conta na construção do Brasil.

Esta ideia configura-se, claramente, como a noção de que o presente e o futuro não se constroem sem raízes, sem memória, sem passado.

Papel ainda mais relevante na construção do pensamento de Balduíno é assumido por Jubiabá, feiticeiro, macumbeiro e figura misteriosa para o protagonista.

Tendo-lhe inicialmente medo⁶, Balduíno toma Jubiabá como a grande referência e proteção da sua vida.

Como patriarca, é Jubiabá quem conta e propicia a António Balduíno, nas noites do morro do Capa Negro, outras histórias dum passado marcado pela escravidão. Num percurso bem vincado como um processo de aprendizagem para o protagonista, as histórias do feiticeiro transmitem os valores ancestrais africanos, sejam eles morais, religiosos ou culturais, provocando o fascínio, a admiração no ainda jovem negro.

Temido e admirado quando falava em “nagô”, o feiticeiro funciona como o repositório da tradição africana, instituindo-se, também ele,

⁴ Jorge Amado, *Jubiabá*, Lisboa, Editora Livros do Brasil, s.d., p. 17.

⁵ Jorge Amado, s.d., p. 19.

⁶ Jorge Amado, s.d., p. 20.

como testemunha central e indispensável para recordar a africanidade e a escravidão que o negro sofreu no Brasil.

A escravidão, como se refere em determinado momento, “era uma história que precisava de ser contada”⁷ e surge mesmo como a única tradição no Brasil, porque “a da liberdade nas florestas da África já a haviam esquecido e raros a recordavam, e esses raros eram exterminados ou perseguidos”⁸:

Antóni Balduino aprendeu muito nas histórias heroicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir. Resolveu ser do número dos livres, dos que depois teriam ABC e modinhas e serviriam de exemplo aos homens negros, brancos e mulatos que se escravizavam sem remédio. Foi no morro do Capa Negro que António Balduino resolveu lutar. Tudo que fez, depois, foi devido às histórias que ouviu nas noites de lua na porta de sua tia. Aquelas histórias, aquelas cantigas tinham sido feitas para mostrar aos homens o exemplo dos que se revoltaram. Mas os homens não compreendiam ou já estavam muito escravizados. Porém alguns ouviam e entendiam. António Balduino foi destes que entenderam.⁹

As histórias surgem, então, como exemplos, fundamentais para esquecer “a tradição de servir”¹⁰ e, ao mesmo tempo, projetar o futuro, estabelecer objetivos na vida.

Outro exemplo significativo da necessidade de contar o que foi a escravidão acontece a pretexto de se contar a história do lobisomem que apareceu no monte do Capa Negro e que Jubiabá fez desaparecer, graças aos seus feitiços¹¹.

Através das palavras do homem admirado por todos, além de se evocar o que foi a escravidão, associa-se o branco ao homem mau e

⁷ Jorge Amado, s.d., p. 34.

⁸ Jorge Amado, s.d., p. 34.

⁹ Jorge Amado, s.d., p. 34.

¹⁰ Jorge Amado, s.d., p. 34.

¹¹ Jorge Amado, s.d., p. 40.

desvela-se, simultaneamente, a história do morro onde vivem. O lobisomem, nas palavras do feitiçeiro, era um branco, ex-dono de uma fazenda, atual morro do Capa Negro:

Ocês não sabe por que esse morro chama do Capa Negro? Ah! ocês não sabe... Pois é porque esse morro era fazenda desse senhor. E ele era homem malvado. Gostava que negro fizesse filho em negra para ele ganhar escravo. E quando negro não fazia filho ele mandava capar negro.... Capou muito negro... Branco ruim... Por isso esse morro é do Capa Negro e tem lobisomem nele. O lobisomem é homem branco. Ele não morreu. Era ruim demais e uma noite virou lobisomem e saiu pelo mundo assustando gente. Agora ele vive procurando o lugar da casa dele que era aqui no morro. Ele ainda quer capar negro...

– Deus te esconjure...

– Ele que me venha capar que ele vai ver – Zé Camarão ria.

– Negro que ele capou era avô, bisavô de nós... Ele procura nós pensando que ainda somos escravo dele.

– Mas negro não é mais escravo...¹²

Como testemunha do passado e voz autorizada, Jubiabá recorda a todos o poder despótico que o branco exercia sobre o negro. Ao evocar a história, o feitiçeiro aproxima a escravidão de todos e não deixa esquecer uma instituição que, durante séculos, tratou os negros e os homens de cor como objetos, desprovendo-os da sua humanidade e da sua alteridade. Constate-se que, numa leitura mais cuidada, o que se pode concluir é que a escravidão e o poder escravocrata, metonimicamente representados no lobisomem, não acabaram e o negro se mantém num cativeiro.

É neste sentido que se podem perceber as palavras de um estivador negro que se encontrava entre eles:

– Negro ainda é escravo e branco também – atalhou um homem magro que trabalhava no cais [...]. Escravidão ainda não acabou...

¹² Jorge Amado, s.d., p. 40.

Os negros, os mulatos, os brancos, baixaram a cabeça. Só António Balduíno ficou com a cabeça erguida. Ele não ia ser escravo.¹³

Não há dúvidas: para este homem, a escravidão não acabou, todavia, só Balduíno, convicto e determinado a não ser mais escravo, se mantém de “cabeça erguida”.

Obviamente, essa determinação e convicção desde pequeno conferem-lhe uma auréola de herói, começada a construir desde o início do romance, não num processo normal, tradicional, mas um que foge aos cânones ocidentais, revolucionário. António Balduíno, quase um anti-herói, tem defeitos, mata, deseja carnalmente as mulheres apenas por prazer e com intenções condenáveis. . .

Outro aspeto relevante na reconstrução da história do negro no Brasil materializa-se quando Jubiabá, após Luísa morrer, conta a Baldo quem foi Zumbi e ensina-lhe o que ele deve representar para os negros.

Constatando-se a omnipresença da escravidão no imaginário, no pensamento do homem negro como um facto que não se deve esquecer, aduz-se, agora outro dado novo: com este evocar de Zumbi, Jubiabá pretende dotar os mais novos de instrumentos, de exemplos que o ensinem a lutar contra o poder instituído:

Zumbi dos Palmares era um negro escravo. Negro escravo apanhava muito. . . Zumbi também apanhava. Mas lá na terra que ele tinha nascido ele não apanhava. Porque lá negro não era escravo, negro era livre, negro vivia no mato, trabalhando e dançando.

– E por que vinham para cá? – Balduíno já estava interessado.

– Os brancos iam lá buscar negro. Enganavam negro que era tolo, que nunca tinha visto branco e não sabia da maldade dele. Branco não tinha mais olho da piedade. Branco só queria dinheiro e pegava negro para ser escravo. Trazia negro e dava em negro com chicote. Foi assim com Zumbi dos Palmares. Mas ele era um negro valente e sabia mais que os outros. Um dia fugiu,

¹³ Jorge Amado, s.d., p. 41.

juntou um bando de negros e ficou livre que nem na terra dele.
[...] Então os brancos mandaram soldados para matar os negros
fugidos. Mas soldado não se aguentava com os negros. Foi mais
soldado. E os negros deram nos soldados.¹⁴

A partir desse momento, Zumbi, imagem da insubmissão e representação da liberdade e ancestralidade africanas, passa a ser um herói e uma referência para António Balduino¹⁵.

O papel de Jubiabá não se limita, porém, a evocar estas histórias. Ele é, recorrentemente, a encarnação da macumba, da música a ela associada, e de todos os rituais que se dinamizam¹⁶. Ora, com estes factos, Amado, mesmo sem ser afro-brasileiro, pretenderá mostrar que os negros e África, à semelhança de outras civilizações da Antiguidade, também têm os seus deuses, a sua cultura, a sua tradição. . .

Na sala estavam todos enlouquecidos e dançavam todos ao som dos atabaques, agogôs, chocalhos, cabaças. E os santos dançavam também ao som da velha música da África, dançavam todos os quatro entre as feitas ao redor dos ogans.¹⁷

Aprendendo nesses rituais do morro do Capa Negro o que é África, mais tarde, António Balduino, ao passear junto ao mar, ouve o batuque em terra e automaticamente rememora África:

Era como que uma mensagem a todos os negros, negros que na África ainda combatiam e caçavam, ou negros que gemiam sob o chicote do branco. Sons de batuque que vinham do morro. Se dirigiam também angustiosos e confusos, sons religiosos, sons guerreiros, sons de escravos, a António Balduino que estava estendido na areia do cais.¹⁸

¹⁴ Jorge Amado, s.d., p. 57.

¹⁵ Jorge Amado, s.d., p. 57.

¹⁶ Jorge Amado, s.d., pp. 97-98.

¹⁷ Jorge Amado, s.d., p. 102.

¹⁸ Jorge Amado, s.d., p. 127.

O batuque configura-se como o repositório da memória e cultura africanas e, juntamente com a macumba e os candomblés, da escravidão e do sofrimento do negro, que Balduino já vira sob a forma de exploração do negro pelo trabalho e pelo sexo: costas chicoteadas; mãos calosas; filas de negros; negras terem filhos de brancos.

Ao mesmo tempo, através do batuque, o protagonista imagina Zumbi a transformar o batuque dos escravos em batuques guerreiros, tornando-se, assim, não apenas um símbolo representativo da africanidade, mas também um elemento congregador que permite pensar o futuro através da luta¹⁹.

Para terminar esta referência à influência de Jubiabá em António Balduino, não é despidendo mencionar uma nova situação. Na sequência dos acontecimentos relatados, Baldo, infeliz porque fora derrotado no ringue por Miguez, o peruano, e envolvido no som de uma canção triste entoada por um negro, sonha com os castigos infligidos aos escravos pelos senhores:

– Vi aquele negro com as costas marcadas, pai Jubiabá [...] gemendo, pai, gemendo... Aquele negro chicoteado nas costas... Eu vi no sonho... Estava horroroso.²⁰

Ao contá-lo a Jubiabá, numa espécie de diálogo entre mestre e aprendiz, verifica-se uma inevitabilidade, a do negro estar marcado pela escravidão e pela injustiça dos homens. Então, o feiticeiro, rememorando uma vez mais o passado, o tráfico e a escravatura, num misto de dor e revolta, conta a história de um negro, quando chegou ao Brasil:

– A gente era um montão de negros... A gente tinha desembarcado e não sabia a fala do senhor branco... Foi há muito tempo isso... Lá em Corta Mão...
– O que foi que teve?

¹⁹ Jorge Amado, s.d., p. 128.

²⁰ Jorge Amado, s.d., p. 133.

- O senhor Leal não tinha feitor. Mas tinha um casal de gorilas, uns macacões negros, amarrados numa corrente enorme. O senhor chamava o macho de Catito e a fêmea de Catita. O macho andava com um copo amarrado na corrente e um chicote na mão... Era o feitor... [...].
- [...] O macaco levava nós para a roça e sentava no cepo. Quando negro não trabalhava ele surrava negro. Às vezes surrava sem motivo. Ele matou negro com chicote... [...]
- Senhor Leal gostava de soltar Catito em cima das negras... Catito matava elas pra gozar nelas... Um dia o senhor soltou Catito em cima de uma negra nova, casada com um negro novo. [...]
- Catito se jogou em cima da negra e o negro em cima de Catito... [...]
- Senhor Leal atirou no negro que já tinha dado duas facadas no macaco... A negra também morreu. [...] As visitas ficou tudo rindo muito alegre... [...].
- Mas de noite um irmão do negro matou senhor Leal. O irmão do negro eu conheci. Foi ele quem me contou a história... [...]
- Eu conheci o irmão...²¹

Representando simbólica e paradigmaticamente a história do escravo africano encarnada em Jubiabá, este testemunho é decisivo no moldar da personalidade e da consciência de Balduino, ensinando-o a lutar, a não se submeter.

Os outros testemunhos

Os exemplos de histórias rememoradas visíveis neste texto de Jorge Amado, entrelaçados com a denúncia da miséria e das desigualdades sociais no Brasil e o sofrimento secular dos escravos, não se circunscrevem a Luísa e Jubiabá. Como fragmentos indispensáveis à apren-

²¹ Jorge Amado, s.d., pp. 134-135.

dizagem e consciencialização do protagonista, eles surgem recorrentemente ao longo da narrativa.

Sem muitos pormenores, são exemplo disso: as cantigas de escravo entoadas por um cego, na Lanterna dos Afogados²²; o testemunho do mendigo, Sem-Dentes, que recorda a sua família e a miséria em que vivia no pós-escravidão²³; as marcas da escravidão e dos castigos no corpo de Damião, um velho negro; o desejo do Gordo, amigo de António Balduíno, em ter família, mesmo que inventada, provando que o despojamento do negro não é apenas físico e material, mas também afetivo²⁴; os suicídios trágicos de Salustiniano, Leopoldo (foi despedido) e de Viriato no mar²⁵; a morte na estiva de Clarimundo que funcionou como uma espécie de revelação para AB, como se fosse uma epifania (a tristeza fá-lo ganhar consciência)²⁶; o desejo de Henrique em que o filho estude para não ser escravo.

Conclusão

Retomando algumas das ideias expostas ao longo desta comunicação, refira-se que o caminho percorrido pela personagem principal, em *Jubiabá*, transmite claramente a ideia de que este romance é não apenas um texto de denúncia da exploração e da miséria dos negros, mas também um texto de tonalidade épica e fundacional que pretende instaurar uma nova ordem nas letras e na cultura brasileira, fazendo a assunção do negro e da cultura afro-brasileira.

²² Jorge Amado, s.d., p. 77.

²³ Jorge Amado, s.d., p. 79.

²⁴ Jorge Amado, s.d., p. 105.

²⁵ Jorge Amado, s.d., p. 94.

²⁶ António Balduíno, para criar o filho de Lindinalva, vai trabalhar na estiva no lugar de Clarimundo. Ao morrer, Clarimundo provoca a consciencialização de António Balduíno e proporciona-lhe o seu lugar na estiva, fazendo-o mudar radicalmente de vida. O trabalho impediu-o de se suicidar. A morte baila como solução ao protagonista. O amor a Lindinalva impede-o (Jorge Amado, s.d., p. 280).

Com *Jubiabá*, Amado, mesmo sem raízes africanas (quem o poderá dizer?), tendo em vista a afirmação plena do negro (e claro das classes trabalhadoras), torna evidente a noção de que é imprescindível estar dentro da História para a contar e transformar. Esta intenção configura-se como uma espécie de distopia, fazendo com que quem tenha sido marginalizado e colocado à parte da história brasileira tente conquistar o centro, reformulando-o, refundando a nação.

O cuidado em nomear as personagens negras que povoam o texto e contar, através da memória, as suas experiências, revela essa intenção de reescrever a história e de recuperar o que foi usurpado durante séculos: a identidade, a humanidade, o direito a ser protagonista. . .

No mesmo sentido, António Balduino é aquele que, como símile do negro brasileiro, pretende inscrever o seu nome na história e busca o seu ABC, que o configure como construtor do Brasil e o eternize. Com uma história de vida que se pretende exemplar, cujas agruras e dificuldades não se podem esquecer, este romance demonstra que não basta recordá-las, numa perspetiva imobilizante e passiva, mas enfrentá-las, e perspetivar o tempo que há de vir, não numa dimensão individualizante, mas coletiva. Acabar com a escravidão implica não quebrar os laços de solidariedade, implica não quebrar o colar que une todos os negros, todos os homens de cor, todos os pobres: “greve é como estes colares que a gente vê nas vitrinas. É preso por uma linha. Se cortar a linha caem todas as contas. É preciso não furar a greve. . .”²⁷.

Se tal acontecer, os negros, que pareciam destinados apenas a ser malandros, desordeiros e ladrões²⁸, podem afinal contrariar esse destino, essa fatalidade. . . Este romance é a prova de que é o homem, e negro (sublinhe-se), que constrói o seu próprio futuro (antecipando parte dos conceitos que estiveram na base do Existencialismo de Sartre), e não uma entidade abstrata insondável. António Balduino, Severino, Henrique, Mariano, Pedro Coruba, são figuras que elevam o negro a atores principais no seu futuro, como verdadeiros agentes de mudança,

²⁷ Jorge Amado, s.d., p. 290.

²⁸ Jorge Amado, s.d., p. 290.

criando um novo Brasil onde não haja escravos: “– Meu pai foi escravo, eu também fui escravo, mas não quero que os meus filhos sejam escravos...”²⁹.

²⁹ Jorge Amado, s.d., p. 290.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge, *Jubiabá*, Lisboa, Editora Livros do Brasil, s.d..

GIRAUDO, José Eduardo Fernandes, *Poética da Memória*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Editora da Universidade, 1997.

GUSMÃO, Manuel, “Da literatura enquanto construção histórica”, in Helena Carvalhão Buescu *et al.*, *Floresta Encantada – novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2001.

As relações de poder nos romances amadianos do ciclo do cacau

Juliana Santos Menezes¹

A literatura, como um elemento que é influenciado pela história, pode traduzir fatos históricos e elementos culturais sinalizadores da identidade de uma região, integrando-os ao imaginário ficcional.

O escritor Jorge Amado é um dos romancistas que, na sua ficção, problematiza aspectos identitários, culturais e históricos da cidade de Ilhéus, sendo possível a compreensão da história da formação da sociedade ilheense através da leitura de sua obra.

Tomando como referente suas vivências, os fatos históricos e os “causos” contados pelos mais velhos, Jorge Amado faz uma relação entre o vivido e o imaginado e constrói um mapa onde são focalizados o ciclo do cacau, a luta pela conquista das matas e histórias de mulheres sensuais que aconteceram nestas terras-do-sem-fim. São histórias que enfocam a formação da identidade da Região Sul da Bahia. Sinalizam, assim, o mapa cultural da cidade de Ilhéus com fatos, personagens e lugares históricos que dialogam com outras histórias que povoam o seu imaginário, aproximando a sua literatura da realidade.

¹ Instituto Federal Brasília (IFB).

O escritor grapiúna escreve os seus romances de maneira descritiva e plástica, como se estivesse pintando um quadro com palavras, e dá visibilidade ao seu texto², fazendo com que o leitor seja levado a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de seus olhos.

Além de uma descrição plástica do espaço físico, do patrimônio natural e cultural, Jorge Amado conta, através da construção de perfis humanos, a essência de seu povo, seus anseios, costumes e hábitos, a vida de pessoas que tinham o visgo do cacau grudado nos pés e no coração, sinalizando, assim, a identidade da região. Esta identidade, segundo Simões³, é configurada a partir da formação do perfil humano composto pelos coronéis, jagunços, ruralistas com seus costumes, tradições, crendices e superstições.

Ao ocupar-se das características e dos costumes do povo sul baiano, Jorge Amado demonstra a sua preocupação com as questões sociais, o que dá à sua obra um caráter sociológico e ao mesmo tempo popular. Esta tendência para ficcionalizar aspectos sociais, psicológicos, econômicos e políticos revela um Jorge Amado que valoriza a sua região e, ao mesmo tempo, contribui para a formação da identidade local.

Outra característica do estilo amadiano é uma linguagem oral quase tão natural quanto verdadeira, que atribui aos seus personagens uma maneira muito particular de se expressar, aproximando os diálogos da ficção dos falares populares da vida real.

A cidade de Ilhéus, no sul da Bahia, foi palco de inúmeras histórias que inspiraram a ficção de Jorge Amado, por isso várias imagens dessa cidade serviram de ambiência onde foi desenvolvido o enredo de alguns de seus romances. Isto demonstra a preocupação do escritor baiano em “pintar” a sua aldeia e assim retratar a sociologia da região, como acontece nos livros *Cacau* (1933), *Terras do sem fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Gabriela, cravo e canela* (1958).

² Ítalo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio – Lições americanas*, tradução de Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

³ Maria de Lourdes Netto Simões, “A ficção da região cacauzeira baiana: questão identitária”, *Águas do Almada*, n.º 1, Itabuna, agosto de 1999.

O estudo da obra amadiana promove reflexões acerca da sociologia brasileira e das questões identitárias e culturais. Os romances já suscitaram estudo desenvolvido por Roberto da Matta⁴, que procurou estabelecer uma relação entre a obra de Jorge Amado e os problemas da sociedade brasileira. Segundo esse antropólogo, a obra do escritor baiano revela uma carnavalização que pode ser entendida como fórmula para a compreensão da sociologia do Brasil. Rosana Patrício Ribeiro⁵, num ensaio sobre a representação da mulher na sociedade enfocada por Jorge Amado, aponta a personagem Gabriela como um símbolo de identidade nacional, abordando a valorização do poder de sedução da mestiça brasileira, aspectos focalizados através de um caso particular inserido na cidade de Ilhéus. Maria de Lourdes Netto Simões⁶ desenvolveu um estudo que procurou estabelecer as relações entre a literatura e a culinária. De acordo com a pesquisadora, tanto a literatura quanto a culinária são elementos culturais que remetem a uma reflexão sobre origens e costumes, aspectos fundamentais a um estudo sobre as questões identitárias.

Dessa forma, observa-se a existência de um manancial relevante de questões culturais e sociais esboçado nos estudos da obra de Jorge Amado. Nesse sentido, a análise dos romances desse escritor torna-se pertinente uma vez que revela elementos culturais que particularizam a região, corroborando para a compreensão de sua sociologia e para a valorização da cultura.

Para este estudo foram analisados os livros *Terras do sem fim* e *São Jorge dos Ilhéus* por apresentarem imagens repletas de referências culturais da região Sul da Bahia e mais especificamente as relações de poder e mando dos coronéis.

⁴ Roberto da Matta, *A casa & A rua*, 4.^a ed., Rio de Janeiro, Guanabara Koogan S/A, 1991.

⁵ Rosana Patrício Ribeiro, *A imagem da mulher em Gabriela, cravo e canela de Jorge Amado*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1999.

⁶ Maria de Lourdes Netto Simões, “Identidade cultural e turismo local – Da Gabriela de Jorge Amado, ao cravo e à canela de Paloma Amado Costa” in *VII Congresso Abralic*, Salvador, 2000.

Tendo em conta essas considerações, intenta-se analisar o universo desses chefes locais apresentado por Jorge Amado, na tentativa de compreender a sociologia local. Em consequência disso, é posta em pauta a relação de poder e mando dos coronéis e a sua importância para o desenvolvimento da cidade que também é conhecida como a “Terra dos Coronéis do Cacau”.

O trabalho parte do pressuposto de que a literatura é influenciada pela história e a história influencia a literatura⁷ e tem como base os postulados teóricos de Iser⁸, os quais entendem a ficção como uma realidade vivencial repetida, que é fruto do imaginário do autor e não como um polo oposto à realidade.

Como elemento que é influenciado pela história, a literatura expressa a cultura e a sociologia de um povo que passam a ser conhecidas pelo leitor através do texto. O conhecimento de uma cultura supõe compreender as representações dos valores, hábitos, crenças e visões de mundo de um povo e o conhecimento de uma sociologia supõe compreender a relação entre estes valores, hábitos, crenças e a sociedade em si.

Nessa perspectiva, utilizam-se alguns postulados das ciências sociais que são articulados com a teoria da literatura de forma que constituam uma explicação dos romances como uma manifestação da cultura e da sociologia de um povo, sem ferir seu caráter de discurso literário.

A contribuição que este estudo se propõe a oferecer se encontra na tentativa de analisar questões capazes de gerar reflexões sobre o caráter sociocultural da obra de Jorge Amado e com isso contribuir para a ampliação dos estudos da obra desse escritor.

⁷ Maria de Lourdes Netto Simões, *As razões do Imaginário*, Salvador, FCJA/Editus, 1998.

⁸ Wolfgang Iser, “O Imaginário” in *O Fictício e o Imaginário – Perspectiva de uma Antropologia Literária*, tradução de Johannes Kretschmer, Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996, pp. 209-302.

Ilhéus, terra de Jorge Amado

O olhar percorre a rua como se fossem páginas escritas...
[...] Deste modo a cidade repete uma vida idêntica deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio. Os habitantes voltam a recitar as mesmas cenas com atores diferentes, contam as mesmas anedotas com diferentes combinações de palavras.

Ítalo Calvino

A Ilhéus descrita por Jorge Amado se faz presente nos romances *Terras do sem fim*, *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Gabriela cravo e canela* (1958). Nesses romances, o autor descreve esta cidade desde a época do desbravamento, conquista e luta pela posse das terras, assim como seu progresso e crescimento, apogeu e queda dos coronéis e, até mesmo, a vida política e econômica. Pode-se dizer que Jorge Amado faz mais do que uma descrição fotográfica, faz sim uma radiografia da cidade de Ilhéus e de seu entorno, fazendas e matas.

Em *Terras do sem fim*, Jorge Amado narra a história dos ricos fazendeiros, os chamados “coronéis do cacau”. Na ficção, essa história se passou numa época em que falar em cacau significava falar em dinheiro e poder. Quem detinha o poder era aquele que possuía mais terras com o cultivo de cacau. Detinha o poder quem aumentasse suas fazendas com a conquista da Mata do Sequeiro Grande. Para tanto, os coronéis usavam de toda a sua força, riqueza e conhecimento, passavam por cima de tudo e de todos: “– Essa mata vai ser minha nem que tenha de lavar a terra toda com sangue... Seu doutor se prepare, o barulho vai começar...”⁹.

⁹ Jorge Amado, *Terras do sem fim*, Rio de Janeiro, Record, 1997, p. 112.

Pode-se afirmar que *Terras do sem fim* concentra na figura dos coronéis três fontes de exercício de poder: força, riqueza e conhecimento¹⁰. A relação entre essas fontes concede aos poderosos do cacau o direito de punir, premiar, persuadir, mandar, roubar e matar. Naquela terra apresentada por Amado, a palavra do coronel era lei, era palavra imantada de poder.

Jorge Amado finaliza *Terras do sem fim* com a chegada do progresso e, com ele, algumas transformações culturais e mudanças de hábitos. A construção da linha de trem, o término do colégio das freiras, a chegada do primeiro Bispo à cidade que foi promovida a diocese, teatro, vida noturna intensa para uma cidade do interior são provas de que a cidade estava crescendo e adquirindo grande importância. Por isso, caxixes, tocaias, assassinatos, incêndio em cartório eram fatos que faziam parte de um outro tempo, “fatos que se deram em tempos em que a civilização não alcançara aquelas terras, quando Itabuna ainda era Tabocas. Fatos que eram apenas recordações tristes e lamentáveis do tempo da grande luta”¹¹.

Em *São Jorge dos Ilhéus*¹², Jorge Amado retoma a história do cacau vinte e cinco anos depois da grande luta na mata do Sequeiro Grande. Neste romance, a força e a ganância dos coronéis são substituídas pela esperteza e sutileza dos exportadores, que provocaram uma alta no preço do cacau, enchendo os olhos dos coronéis de euforia e consumismo. Os produtores de cacau ficaram cegos de vaidade e se endividaram a ponto de perder suas terras.

É nesse contexto que Jorge Amado descreve as ações do Partido Comunista da cidade, representado pelo personagem Joaquim. No romance, o Partido Comunista prevê o golpe dos exportadores, promove encontros às escondidas e, quando a situação se torna insustentável, realiza um movimento em praça pública.

¹⁰ Alvin Toffler, *Powershift: as mudanças do poder*, tradução de Luiz Carlos do Nascimento, Rio de Janeiro, Record, 1995.

¹¹ Jorge Amado, 1997.

¹² Jorge Amado, *São Jorge dos Ilhéus*, 52.^a ed., Rio de Janeiro, Record, 1999.

Assim, Jorge Amado retrata em *São Jorge dos Ilhéus* o golpe dos exportadores, o rápido progresso da cidade, a luta política dos comunistas, a queda dos coronéis, a grave crise social e econômica por que Ilhéus passou.

Nos dois romances, Jorge Amado “pintou” as imagens de sua terra em momentos distintos, que vão desde a conquista das matas ao progresso que instaura a esperança de um novo tempo. Foram essas as imagens que o escritor grapiúna levou para os quatro cantos do mundo e que fizeram de Ilhéus a Terra de Jorge Amado.

Ilhéus, terra dos coronéis do cacau

Há muitos e muitos anos, a riqueza era elementar. Ou você a tinha, ou não. Ela era sólida. Era material. E podia-se compreender com facilidade que riqueza dava poder, e o poder, riqueza. Era simples, porque os dois baseavam-se na terra.

Alvin Toffler

As histórias contadas por Jorge Amado em *Terras do sem fim e São Jorge dos Ilhéus* oferecem ao leitor um perfil dos coronéis do cacau, homens que detinham poder e riqueza no sul da Bahia. Nos dois romances, Amado narra tanto o apogeu destes coronéis, enfatizando o poder de mando, o poder político e a maneira como exploravam a terra, quanto a decadência desses homens que lavaram a terra com sangue em nome do poder e da riqueza.

O poder de mando é baseado numa relação entre opressores e oprimidos que existia entre coronéis e trabalhadores rurais. Tal relação pode ser explicada com base na relação que Da Matta¹³ faz entre “casa” e “rua”. Segundo o antropólogo, a sociedade é dividida em três categorias sociológicas: “casa”, “rua” e “outro mundo”. Nesse sentido,

¹³ Roberto da Matta, 1991.

“casa” seria o espaço em que se pode abrigar a todos, pois se trata de uma área especial na qual todos são iguais; a “rua” seria um espaço fundado em mecanismos impessoais, luta de classe e a lei seria o ponto dominante; “o outro mundo” seria o espaço neutro, no qual há a renúncia do sofrimento, das contradições, lutas e injustiças. Nesse entendimento, o discurso da “casa” seria o discurso do dominado; o discurso da “rua”, o do dominante; o discurso do “outro mundo” seria o discurso daqueles que lutam por igualdade social, nesse caso, daqueles que faziam parte do Partido Comunista. Assim, cabe à “casa” obedecer, à “rua”, mandar e, ao “outro mundo”, indicar que há esperanças para se viver em uma realidade diferente no qual todos são iguais.

Nessa perspectiva, associando essas ideias à relação de poder e mando existente nos romances aqui estudados, pode-se dizer que os trabalhadores correspondem à “casa”, portanto à obediência, aos deveres e ao cumprimento da lei, já os coronéis correspondem à “rua”, consequentemente ao mandar, aos direitos e ao ditar das leis.

Da Matta¹⁴ tenta caracterizar o sistema de relações sociais que há no Brasil. Um sistema em que a comunidade é heterogênea, desigual e hierarquizada. Um sistema em que as leis são seguidas de acordo com as relações de prestígio e de poder que cada um possui. Jorge Amado representa esse modelo de sociedade a partir da relação de poder e mando que há em Ilhéus na década de 1920.

O poder pode ser compreendido como a capacidade de agir e produzir efeitos desejados sobre indivíduos. Para que se tenha poder é necessário que exista alguém para exercê-lo e alguém sobre o qual o poder é exercido. Nessa relação, o poder pode ser manifestado, segundo Toffler¹⁵, através da força, riqueza e conhecimento, os três elementos que alavancam o poder. Na trama amadiana, essa tríade pode ser convertida em tocaia, cacau e esperteza.

Nos romances, os poderosos do cacau são homens cuja ambição pelo poder e pela posse das terras extrapolam os limites da lei. Suas

¹⁴ Roberto da Matta, 1991.

¹⁵ Alvin Toffler, 1995.

ordens ou desejos são realizados a qualquer custo, mesmo que seja a violência ou a morte. Temos aí a manifestação do poder dos coronéis por meio da força. Sobre essa forma de mandar e coagir, Maquiavel¹⁶ afirma que a origem do poder se encontra na força e que é preciso amedrontar, intimidar, constranger os vencidos para que eles silenciem, pois podem se organizar e tornar bem mais violentos. Para Maquiavel, aqueles sobre o qual o poder é exercido devem ser liquidados por meio da força. É assim que os coronéis agem:

De noite Horácio chegou com seus cabras na roça dos três amigos. Cercou o rancho, dizem que ele mesmo liquidou os homens. E que depois, com sua faca de descascar frutas, cortou a língua de Orlando, suas orelhas, seu nariz, arrancou-lhe as calças e o capou.¹⁷

Segundo Cyro de Matos¹⁸, esse comportamento violento, o uso da força dos coronéis, se justifica por ser a maneira de se conseguir respeito, tendo uma razão muito forte: a luta por terra, prestígio e poder. A tocaia era, então, um dos instrumentos de exercício de poder mais eficazes para os coronéis. O escritor afirma ainda que todo funcionamento da região sul-baiana estava ligado à renda proporcionada pelo cacau, portanto eram os coronéis quem mandavam e detinham o poder nesse pedaço de chão e para conseguir respeito só se utilizando da força.

O ser humano não se permite ser subjugado por outro passivamente, assim, a violência se torna um atributo imprescindível na construção identitária masculina, uma vez que dominar é para o homem “uma necessidade quase instintiva”¹⁹.

¹⁶ Nicolau Maquiavel, *O príncipe*, tradução de Brasil Bandecchi, São Paulo, Moraes, 1992.

¹⁷ Jorge Amado, 1997, pp. 53-54.

¹⁸ Cyro de Mattos, “Informação de Sosígenes Costa” in Aleilton Fonseca; Cyro Mattos (org.), *O triunfo de Sosígenes Costa: estudos, depoimentos e antologia*, Ilhéus, BA, Editus/UEFS, 2004.

¹⁹ José Pereira, *Violência : uma análise do “homo brutalis”*, São Paulo, Alfa – Omega, 1975, p. 38.

Jorge Amado recria as relações de poder entre o possuidor das terras e os trabalhadores:

– Meto bala no primeiro que der um passo... [...]

Juca Badaró atirou, novo raio atravessou a noite. [...] A bala atravessara o ombro. Juca Badaró falou com a voz muito calma:

– Não atirei para matar, só para mostrar que vocês têm que obedecer...²⁰.

Nos dois romances, o cacau representa a mais importante de todas as formas de se obter riqueza.

Cacau era dinheiro, era poder, era a vida toda, estava dentro deles, não apenas plantado sobre a terra negra e poderosa da seiva. Nascia dentro de cada um, lançava sobre cada coração uma sombra má, apagava os sentimentos bons²¹.

A posse de vastas fazendas de cacau dá aos coronéis grandes poderes e oportunidades de recompensar ou punir os outros. Eis aqui o segundo instrumento de manifestação de poder: a riqueza.

O cacau foi um fator propulsor do desejo de poder, pois era considerado o fruto de ouro e durante muito tempo a região ficou conhecida como uma terra de muita riqueza. E os coronéis, os donos da terra, eram também os detentores do poder político e econômico da região. Cacau era sinônimo de riqueza e, conseqüentemente, de poder.

O conhecimento é considerado por Alvin Toffler um instrumento de poder da mais alta qualidade. Segundo ele,

o poder da mais alta qualidade, no entanto, vem da aplicação do conhecimento. O poder da mais alta qualidade não é apenas a influência. Não é apenas a capacidade de se conseguir o que se quer, de fazer com que outros façam o que você quer, embora prefiram fazer o contrário. Alta qualidade significa mais. Ela implica eficiência – usar o menor número de fontes de poder para atingir um objetivo.²²

²⁰ Jorge Amado, 1997, p. 46.

²¹ Jorge Amado, 1997, p. 251.

²² Alvin Toffler, 1995, p. 40.

Os coronéis apresentados na trama amadiana não tinham conhecimento “de caderno”, não eram “doutores”, mas eram dotados de muita malícia e esperteza para conseguir o que desejavam. Assim, em meio às lutas e tocaias, surge uma nova estratégia para que consigam atingir seus objetivos: o caxixe, meio usado com muita esperteza para parecer lícita a tomada das terras. Para exercer essa forma de poder, os coronéis tinham a ajuda dos advogados que planejavam tudo. Obtinha as terras quem usasse da malícia e esperteza de uma só vez para convencer o verdadeiro dono da terra a aceitar que tomassem suas terras mesmo contra a vontade. Em *Terras do sem fim* é citado um grande caxixe:

– Dizem que Juca Badaró mandou chamar um agrônomo para medir a mata do Sequeiro Grande e tirar um título de propriedade...

Doutor Virgílio riu, satisfeito de si mesmo:

– Pra que é que eu sou advogado, doutor? A mata já está registrada, com medição e tudo, no cartório de Venâncio como propriedade do coronel Horácio, de Braz, de Maneca Dantas, e... – levantou a voz – do Dr. Jessé Freitas... O senhor tem que ir lá amanhã assinar.

Explicou o caxixe, a cara do médico se abriu num sorriso:

– Parabéns, doutor... Essa é de mestre.²³

Jorge Amado, nesses dois romances, conta a história de homens poderosos, considerados os heróis do cacau. Homens que deixaram a imagem de todo o seu poder e riqueza registrada na imponência dos palacetes espalhados pelo centro histórico da cidade de Ilhéus. Sobre o assunto, Adonias Filho²⁴ comenta que o coronel funda a cidade, nela reside e a configura em função do seu comportamento social, seu modo de vida e sua vocação pública. Em consequência disso, as cidades do cacau refletem o comportamento de seus fundadores e principais ha-

²³ Jorge Amado, 1997, p. 170.

²⁴ Adonias Filho, *Sul da Bahia: chão de cacau*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

bitantes. Por isso, a cidade é também identificada como a Terra dos Coronéis do Cacau.

Considerações finais

Nos romances apresentados, Jorge Amado foca imagens de sua terra em momentos distintos, que vão da conquista sangrenta das matas ao progresso que instaura a esperança de um novo tempo. Alimentando, assim, a sua ficção com a história, retratando as imagens dos coronéis do cacau à frente dos migrantes-alugados partindo para derrubar a mata e plantar a lavoura nova, numa violenta e bela saga de machos, a conquista da terra. Imagens de homens que construíram um país e uma cultura, o sangue deles floresce em campos e cidades, em escolas e academias, floresce também em livros, em poemas, em contos, em romances. Dessa epopeia da conquista da terra surgiu a civilização do cacau, com suas características, sua marca inconfundível e sua própria verdade²⁵. Foram estas imagens que Jorge Amado levou para os quatro cantos do mundo e que fizeram de Ilhéus a Terra dos Coronéis do Cacau, a Terra de Jorge Amado.

Dessa epopeia da conquista da terra surgiram valores, costumes, hábitos, crenças e manifestações culturais que se constituem como elementos identitários da região.

Nos romances estudados, Jorge Amado descreve um ambiente de crescimento e domínio econômico associado ao respeito e obediência desejados, que exigia do homem sul-baiano – coronel – um comportamento violento. E esse, por sua vez, contribuiu para o desenvolvimento político, social e econômico dessa região.

O estudo das relações de poder na obra amadiana do ciclo de cacau demonstra a contribuição da literatura para a compreensão da sociologia local. Essa análise permite uma reflexão sobre as manifestações

²⁵ Adonias Filho; Jorge Amado, *A nação grapiúna*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.

de poder que ainda hoje se encontram camufladas na sociedade, em decorrência do poder exercido pelos coronéis.

**O quase marinheiro português do
século XIX que bem o é.
Ensaio acerca da completa verdade
sobre as discutidas aventuras do
Comandante Vasco Moscoso de
Aragão**

Juva Batella¹

Quando li “A completa verdade sobre as discutidas aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitão de Longo Curso”, segunda narrativa de *Os velhos marinheiros*, de Jorge Amado, e vi ali um personagem que podia ser muitas coisas – um personagem acerca do qual não havia verdade que se encaixasse melhor na sua personalidade do que a mentira por ele inventada –, pensei que posso olhar para o Comandante Moscoso como um marinheiro português do século XIX.

Bem sei que a tarefa aqui é daquelas tidas como improváveis. Observar a invenção que realiza de si mesmo o comerciante “seu” Aragãozinho como a encarnação de um dilema que ultrapassa a sua biografia

¹ CLEPUL, Universidade de Lisboa.

ficcional e contamina o modo como se pode inscrever esse texto no percurso da literatura de Jorge Amado. E para tal tentarei convencer a mim mesmo de que um marinheiro português que nunca foi, nem marinheiro, nem português, pode muito bem, não exatamente vir a sê-lo, mas *ter sido*. Estamos a falar do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitão de Longo Curso, que nasceu em 1868 e morreu, aos 82 anos, em 1950, sendo, portanto, um homem do século XIX. O que nos interessa aqui é a verdade, a verdade do texto, a verdade do narrador e a do personagem. O narrador, ele próprio diz, não costuma “discutir, muito menos negar a literatura e o jornalismo”².

Vivemos aqui, com este delicioso romance de Jorge Amado, duas narrativas: uma em tempo de narração, o narrador a falar de si e do seu tumultuoso caso de amor com a mulata Dondoca; outra em rememoração, a contar episódios passados, sendo um deles a atribulada existência do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, a sua vida de menino, de jovem e adulto, e tudo o que se deu após a sua chegada na pacata região de veraneio chamada Periperi, na Costa Leste Brasileira, nos anos de 1929. A segunda narrativa dá-se em dois níveis: no da própria narração (o narrador amante da mulata Dondoca e favorável ao Comandante, em primeira pessoa, a contar o que sabe, e sabe porque lhe contaram); e, o outro, no encadeamento dos fatos, por si, durante o qual mal se percebe a presença de um narrador, embora ele lá esteja. Está, sim, e não sozinho, pois surge um outro, a funcionar como um contraponto: um personagem inserido na história de 1929, Chico Pacheco, “o invejoso”, que nos vai contar uma outra história, ou melhor, que vai contar ao narrador amante da Dondoca uma outra história, que ele nos vai contar a nós. A verdade dos fatos, ao final, estará sempre ao lado do narrador, seja ele qual for.

E de quem estamos a falar, ao fim e ao cabo? Do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, um homem do mar, com um olhar e uma

² Jorge Amado, “A completa verdade sobre as discutidas aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de longo curso” in *Os velhos marinheiros – duas histórias do cais da Bahia*, s.l., Círculo de Leitores, 1983.

postura que revelam uma antiga intimidade com o Oceano, feita de amor e cólera, de histórias vividas, sensível aos corações pacatos de Periperi, corações que nunca viveram a aventura distante e brilhante do heroísmo.

O que é Periperi antes da chegada do Comandante? Uma região habitada por uma população estável de aposentados e retirados dos negócios, com suas famílias, quase sempre a esposa e por vezes uma irmã solteirona, e muitos velhinhos sozinhos, como, por exemplo, o “seu” Adriano Meira. Retirado do negócio de ferragens, o homem sai, todas as noites, durante o verão, depois das nove horas, com uma lanterna elétrica, para, como ele mesmo diz, “passar em revista os namorados, ver se estão trabalhando bem”³.

Nada acontecia em Periperi, onde “o tempo se alongava, nada o apressava, os acontecimentos duravam acontecendo”⁴, com exceção de dois ótimos escândalos. O primeiro deu-se com o tenente-coronel Ananias Miranda, a sua esposa Ruth de Moraes Miranda e o jovem estudante de Direito, Arlindo Paiva, um dia a entreter a dona Ruth, como fazia todos os dias, à tarde, enquanto o marido, o tenente-coronel, trabalhava. Entretinham-se muito bem, tão sozinha a dona Ruth. . . , entretendo-se ambos, Arlindo e Ruth, sempre nus no quarto de casal, em meio a risadas e gemidos, quando numa tarde decide o nosso Ananias Miranda fazer à mulher uma surpresa, toda ela composta de guloseimas e vinhos em sacos plásticos presos aos dedos. Vinha carregado de compras, o Ananias. Mas podia ter avisado. . . Não avisou; simplesmente apareceu, surpresa é surpresa, deixando a empregada à porta em pânico. Não há muito o que narrar, fiquemos apenas com esta cena: Ananias parado à soleira, tentando desvencilhar-se dos sacos plásticos das compras, presos aos dedos, tentando chegar à pistola presa ao cinto; Ruth paralisada, gritando por dentro, esbugalhados os olhos; Arlindo Paiva, nu, saltando a janela, desaparecendo pelado, atravessando Peri-

³ Jorge Amado, 1983, p. 17.

⁴ Jorge Amado, 1983, p. 27.

peri em alta velocidade e à vista de toda a população, e nunca mais voltando.

O segundo escândalo rasgou a família Cordeiro, composta do pai, da mãe e de quatro filhas casadoiras. A mais nova, Adélia, um dia desaparece, levando as suas roupas, as melhores roupas das irmãs e ainda, na mala, o Dr. Aristides Melo, médico e casado. A mulher do Dr. Aristides invade a casa dos Cordeiro, aos berros: “A putinha da sua filha me roubou”⁵. Fogem os Cordeiro de Periperi. A casa é vendida. O pai, Pedro Cordeiro, mata-se.

Acontece então a entrada do Comandante, comprador da casa vendida, a chamada “Casa das janelas verdes”. Todos examinam o “cidadão baixote e troncudo, de rosto avermelhado, nariz adunco, vestido com aquele extraordinário paletó”⁶; “o Comandante pela rua, vestido com o seu paletó marítimo, o cachimbo na boca, e, sobre os revoltosos cabelos, um boné ornado com uma âncora”⁷. Zequinha Curvelo, leitor assíduo de romances de aventuras, devorador de folhetins baratos, é quem inicia a construção da imagem do Comandante para o povo de Periperi. O Comandante faz a sua parte, sim, mas a própria cidade faz o resto. E diziam, aumentando e enfeitando as cenas: “Antes mesmo de entrar em casa foi ver o mar”; “Quanta coisa esse homem não tem para contar”; “Essa gente do mar, em cada porto uma mulher...”; “Basta olhar para ele e logo se vê um homem de ação”; “Um herói, meus amigos, vivendo entre nós”. E as narrativas do Comandante Vasco Moscoso de Aragão desfilam portos, tubarões abertos pela barriga, mulheres, vinho, uísque, pôquer e muitos outros fragmentos de vida que contribuem para a construção de uma autobiografia, um escrever-se a si mesmo. Diz o narrador, o amante da mulata Dondoca: “Quem muito viveu é assim: qualquer fato, paisagem ou face recorda-lhe algo do passado”. Quando não há passado a ser recordado, há um

⁵ Jorge Amado, 1983, p. 20.

⁶ Jorge Amado, 1983, p. 23.

⁷ Jorge Amado, 1983, p. 24.

passado a ser criado, e qualquer fato, paisagem ou face inspira a sua criação. Ou a sua mentira. A escolha é nossa.

Há Soraia,

a pecadora, a mórbida bailarina de lábios de fogo [...] aquela por quem Johann, o piloto sueco e dramático, contraíra dívidas, vendera objetos do navio, quisera matar-se [...] ela bulia como o sangue dos homens, música langorosa como um vício; [...] Soraia era como uma doença a penetrar o sangue, envenenando-o. Os braços de serpente, as despidas pernas, o fulgor das pedras preciosas sobre os seios, uma flor no ventre, quem não perderia a cabeça?⁸

Há Giovanni, italiano, supersticioso: “Comandante, se eu morrer embarcado quero ser jogado em mar de minha terra”; “Segundo ele, se seu corpo fosse atirado em outras águas, sua alma não teria descanso...”. Há o naufrágio nas costas do Peru, durante um maremoto: “Vagas como montanhas, rasgando-se o mar em abismos, o céu negro como tão negra jamais a noite conseguira ser” (está aqui o narrador a ser escritor). Há a história da bebida aprendida com um velho lobo do mar, nas bandas de Hong-Kong: açúcar queimado, trago de água, conhaque português, casca de laranja. Há os tubarões no Mar Morto (o nosso herói abriu a barriga de três...). Há o seu título de “Capitão de Longo Curso”, enaltecido do patriotismo do Comandante que, aos 37 anos, veio do Oriente para prestar os seus exames na Bahia, no “cais de Salvador, de onde partira menino para a aventura do mar”. Há o seu *ser* português: o que conta à Clotilde quando está a bordo do *Ita*: suas relações com a lusofonia,

sua participação nas lutas monárquicas e republicanas em Portugal, levado por nobres sentimentos de gratidão ao rei D. Carlos I. Navegou de Portugal para as Índias, onde os marujos o haviam apelidado de Mão de Ferro e Coração de Ouro, pois, brando

⁸ Jorge Amado, 1983, p. 28.

como a brisa, amigo de seus tripulantes, podia ser, se desobedecido, violento como o furacão, implacável mão de ferro.⁹

Recebe, do rei de Portugal e Algarves, pelos seus relevantes serviços ao comércio marítimo, a condecoração lusitana da Ordem de Cristo. Quando está para receber a medalha, assim diz o Capitão de Fragata, George Dias Nadreau: "... ele se chama Vasco, é comandante, neto de portugueses, quase parente do Almirante Vasco da Gama...". E a premiação lhe é entregue com a seguinte justificativa, lusitana até à medula: por sua notável contribuição à abertura de novas rotas marítimas. Não há coisa mais portuguesa do que a abertura de rotas marítimas...

E há, enfim, Dorothy, a razão do seu abandono do mar, o juramento que faz à amada, em seu leito de morte, de nunca mais enfrentar o oceano caso ela não resista à doença que a foi matando. Ela não resiste, e o Comandante Vasco Moscoso de Aragão, então, nunca mais deixa de pisar a terra.

Belas linhas, e parabéns ao nosso narrador, que quer ser escritor mas sabe que escrever é tão difícil quanto satisfazer a Dondoca, dada a quantidade de críticas que recebe, pelo seu "estilo frouxo e impreciso, [pela] ação lenta e débil, [pelos] lugares comuns em quantidade, personagens sem vida interior. Uma frase da qual, confesso, me orgulho [diz ele], uma que ficou aí para trás, «contra ele se levantam, em vagalhões de infâmia, os oceanos da calúnia», mereceu a sardônica reprovação e um riso de mofa". De quem? Como se mencionou lá atrás, é Chico Pacheco quem solta a gargalhada: "Capitão de longo curso? Pra mim, esse sujeito não é capaz de comandar nem uma canoa... Tem cara de dono de armarinho...". E assim faz ele, infelizmente, um espetacular resumo biográfico do nosso Comandante...

Chico Pacheco, embora personifique o conhecimento sistematizado do mundo e se localize no pólo oposto ao do Comandante – usuário da literatura como forma de conhecimento do mesmo mundo, sim, mas

⁹ Jorge Amado, 1983, pp. 31-32.

um conhecimento diferente, não sistematizado, errante e náfego –, Pacheco também pratica lá as suas mentirinhas, que não passam de tricas jurídicas, “triviais e limitadas, seu campo de ação não ultrapassava a cidade da Bahia, gente conhecida, cenários a meia hora de trem”; nada comparado ao

exagerado sem medidas, plantado na cobertura de navios no meio de mares e oceanos remotos, às voltas com tempestades, naufrágios, tubarões, batido por todos os ventos e repleto de mulheres, a maioria delas apaixonadas e lúbricas.¹⁰

O objetivo de Chico Pacheco é negar uma realidade de vida. Sim, o diploma de Capitão de Longo Curso era difícil de negar, mas o que havia por trás do diploma? A outra história de vida do Comandante Vasco Moscoso de Aragão?

A outra história que ele não escreveu? A do “seu” Vasquinho? Aquela história descoberta por Pacheco acerca do passado do Comandante? A história dos cinco amigos: o Coronel Pedro de Alencar, o Capitão de Fragata George Dias Nadreau, o Dr. Jerônimo de Paiva, o Tenente Lídio Marinho, e o “seu” Vasco Moscoso de Aragão, dono da firma Moscoso & Cia. Ltda.? A outra história? A do “seu” Vasquinho? Neto do José Moscoso, um português das antigas, de rígidos princípios e de visão comercial, para quem a firma era tudo, e o resto era quase nada? A outra história? A do “seu” Vasquinho? Neto que herdou as quotas do avô, que lhe garantiram o controle da firma, a maior parte dos lucros, uma fortuna considerável e nenhuma responsabilidade. A outra história? A do “seu” Vasquinho? Sim: a história do que poderíamos chamar “Mal de Moscoso”, a angústia por não possuir de seu, seu de verdade, nenhum título.

O que temos aqui é a verdadeira história de uma história de vida verdadeiramente inventada. O Comandante Vasco Moscoso de Aragão não inventou um presente ou um futuro. Não, toda a sua construção de

¹⁰ Jorge Amado, 1983, p. 45.

si é um *a priori* que só funciona *a posteriori*. Dentro de si estavam todas aquelas histórias de viagem, e um título como o seu não poderia vir sozinho; tinha de vir com um passado. Mas, no entanto, a construção do passado do Comandante teve de eliminar um passado de vida em Salvador, a vida do “seu” Aragãozinho, na pensão Monte Carlo, com a verdadeira Dorothy.

Somem-se a isso a entrada em Periperi e a junção de duas demandas: a necessidade de contar a sua história de vida grandiosa e a necessidade daquele povo de ouvir uma história de vida – uma demanda a legitimar a outra. A semelhança entre os *Ulisses*, o homérico (herói: comandante do mar, filho de Laertes) e o joyceano (anti-herói: Leopold Bloom), é clara. Aqueles interlocutores transformaram tudo em verdade. E todos saem ganhando, menos Chico Pacheco.

E, de repente, surge a viagem a comandar o *Ita*, e o passado se defronta com o presente, mas se cumprimentando, um ao outro, educadamente, e todas as histórias de amor a bordo se arrumam. Mas essa história do “seu” Vasquinho não nos interessa aqui (a nossa cena é a dos heróis!); podemos pular todas as suas páginas e cair diretamente na navegação do *Ita*, quando o Comandante finalmente entra num navio, depois de muitos anos sem pôr o pé num. E chegar diretamente à questão das amarras ao cais.

Não há para este homem meio-termo. Serão todas as amarras, ou não será nada, porque todos os ventos de todas as suas histórias compa-racerão para tentar derrubar o seu navio, amarrado com todas as amarras, todos os ferros, todas as manilhas, todas as espias, todos os *strings* e o ancorete, e o navio a se ligar por amarra ou cabo de aço, Comandante? “Pelos dois”, diz o Comandante Vasco Moscoso de Aragão. E todos riram. E os ventos surgem. Quais? Todos. Ou são todos ou não é nenhum. As Monções, o Harmatã, os ventos Alísios, o Mistral, os ventos da Sibéria, e os do Nordeste, o Terral e o Aracati.

Estava o personagem dividido e a meio caminho entre o seu *ser* português e “comandante” e o seu *ser* brasileiro e comerciante, com a sua “cara de dono de armarinho”. Estava o nosso comandante-comerciante

envolvido com a invenção de um passado glorioso que iria representar uma saída para o registo documental da sua vida quotidiana, a sua ficção a desafiar o seu real. E do mesmo modo está a narrativa de “A completa verdade sobre as discutidas aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitão de Longo Curso” a oscilar entre uma vontade lírica de realismo mágico e uma necessidade social de realismo – o que vai resultar no que Adolfo Casais Monteiro chamou de “realismo lírico”, referindo-se ao universo literário de Jorge Amado, qualidade que tanto influenciou os romancistas portugueses do neorrealismo, ajudando-os a não cair no risco de se preterir a ficção em nome do documentarismo político-social de carácter panfletário.

Naquele navio, o *Ita*, ele foi, agora verdadeiramente, o Comandante Vasco Moscoso de Aragão – não no modo de pôr o navio a navegar, mas no modo de *não* o pôr a navegar; no modo de melhor o imobilizar, preso, bem preso, à terra, tal como o seu comandante se manteve toda a vida.

Pergunta-nos o narrador, ao final do romance:

Qual a moral a extrair desta história por vezes salafrária e chula?
Está a verdade naquilo que sucede todos os dias, nos quotidianos acontecimentos, na mesquinhez e chatice da vida da imensa maioria dos homens ou reside a verdade no sonho que nos é dado sonhar para fugir de nossa triste condição?¹¹

O Comandante Vasco Moscoso de Aragão mostra-nos as duas verdades: a verdadeira história de uma história de vida verdadeiramente inventada e, além disso, também o êxito do seu projecto, que é a satisfação de duas demandas. A primeira: a sua necessidade íntima e ficcional de imaginar para si, capitão de longo curso, as aventuras que diz ter vivido; a segunda: a necessidade de as pessoas de Periperi ouvirem as histórias que ouviram, escapando assim de um real ordinário e encontrando, enfim, o herói que sempre quiseram ter ali, à mão, a viver entre elas – uma demanda a legitimar a outra. Aqueles interlocutores-

¹¹ Jorge Amado, 1983, p. 231.

-ouvintes, transformando a invenção em verdade, concretizam o pacto ficcional.

Ensaíamos uma tese: o comandante deparamo-nos com uma antítese: o “seu” Vasco; e chegamos a uma síntese: o comandante “seu” Vasco a comandar o *Ita*. Naquele navio, ele se reconcilia com o seu passado, que deixou de ser uma mentira. A sua grande peculiaridade é esta: tanto no seu passado criado como no seu presente, ele comanda navios, mas os comanda *da terra*. Todos os navios que comandou localizam-se no passado, menos o *Ita*, e ele os comanda do presente e, através da memória, do leme da memória, olhando, pela luneta, não para frente, e sim para trás, para o passado. Com exceção do *Ita*. Mantendo o seu *Ita* bem amarrado ao cais, com todas as amarras, ele o comandou como nenhum outro comandante o faria. Viva o Comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de longo curso, o nosso marinheiro português do século XIX!

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge, “A completa verdade sobre as discutidas aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de longo curso” in *Os velhos marinheiros – duas histórias do cais da Bahia*, São Paulo, Martins, 1970.

COUTINHO, Afrânio (dir.), *A literatura no Brasil*, vol. V, *Era Modernista*, 3.^a ed., Rio de Janeiro, José Olympio, Niterói, EDUFF – Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer, *O Brasil ‘best seller’ de Jorge Amado – Literatura e identidade nacional*, São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2003.

SALEMA, Álvaro, *Jorge Amado: o homem e a obra – presença em Portugal*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1982.

TAVARES, Paulo, *Criaturas de Jorge Amado*, São Paulo, Martins, 1969.

Jorge Amado na Polónia: arte, política e ideologia

Kamila Krakowska Rodrigues¹

Introdução

Em 1948 Jorge Amado visitou a Polónia na qualidade de presidente da delegação brasileira no I Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, em Wrocław, um importante evento cultural com forte carga política, tendo sido tratado pela imprensa polaca como uma grande celebridade. Nessa altura o escritor vivia em Paris, onde se exilara após a ilegalização do Partido Comunista Brasileiro em 1947. Como explica Jarosław Jacek Jeździkowski, no período do pós-guerra, os dirigentes comunistas polacos receavam que a produção literária pudesse inspirar movimentos de oposição. A resposta do regime foi uma forte censura e uma política activa de tradução de livros considerados ideologicamente “apropriados”². Assim, de acordo com o princípio segundo o qual a literatura deve ser uma ferramenta de propaganda ideológica, os governantes polacos recomendavam a publicação de obras que já tivessem

¹ Universidade de Coimbra.

² Jarosław Jacek Jeździkowski, “Pilar do comunismo ou escritor exótico? A recepção dos romances de Jorge Amado na Polónia”, *TradTerm*, n.º 17, 2010, p. 136.

sido editadas na União Soviética, um marco de pertença ao cânone de literatura dita progressista. Um destes autores consagrados traduzidos para polaco no final dos anos 40 foi justamente Jorge Amado.

Embora os primeiros romances do escritor baiano – *Cacau*; *Cacau e suor*; *O cavaleiro da esperança*; e *Terras do sem fim* – tenham sido lançados na Polónia apenas em 1949, em 1948 o escritor já era conhecido como militante e reconhecido como artista. Jeździkowski refere no seu estudo sobre a recepção de Amado na Polónia:

A imprensa polonesa segue, com interesse, todos os passos do escritor brasileiro, desde a sua primeira visita à Polónia, no ano de 1948. Os jornais registam o momento em que Amado foi expulso da França e fixou residência na Tchecoslováquia. Nos anos que se seguem, o leitor polonês é informado sobre as atividades que o escritor exerce, tanto durante repetidas visitas à Polónia, como também sobre a sua vida no Brasil e seus planos artísticos, tudo até ao ano de 2001. Todas as edições polonesas da obra do escritor são acompanhadas pela crítica literária.³

No nosso trabalho estudaremos as notas da imprensa polaca local sobre o Congresso de 1948 e sobre a participação do escritor brasileiro com o objectivo de aprofundar a percepção das relações mútuas entre arte e ideologia. Primeiro, analisaremos o discurso jornalístico nos textos que apresentam os objectivos do Congresso e lidam expressamente com questões ideológicas para desconstruir e compreender melhor o papel dos artistas e intelectuais na propaganda comunista. Segundo, estudaremos a imagem de Jorge Amado criada pela imprensa no âmbito deste evento. O *corpus* do presente trabalho é constituído por notas de imprensa de dois jornais locais, editados em Wrocław, que acompanha-

³ Jarosław Jacek Jeździkowski, “A República Popular da Polónia importa a obra de Jorge Amado”, *Projecões. Revista de estudos polono-brasileiros*, vol. 10, n.º 1, 2008, p. 87.

ram atentamente todo o evento: *Słowo Polskie* (A Palavra Polaca) e *Wrocławski Kurier Ilustrowany* (O Mensageiro Ilustrado de Wrocław).

1. O Congresso em Wrocław

O I Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz foi organizado na Polónia de 25 a 28 de agosto de 1948 e contou com forte apoio da União Soviética. Não só os seus objectivos se inscreviam na política de usar a arte para fins de propaganda ideológica, mas também a escolha da sede do evento comportava uma profunda carga política. “O Congresso em Wrocław é um símbolo”⁴ declarou o jornalista no artigo da primeira página do jornal *Kurier* no dia 25 de agosto, relatando a abertura do evento. De facto, a escolha desta cidade de história complexa para a realização deste congresso não foi aleatória.

Desde a sua fundação na Idade Média e até ao fim da Segunda Guerra Mundial, Wrocław foi alternadamente uma cidade boémia, polaca, silésia, anseática, austríaca, prussiana e alemã, tendo também sido invadida por mongóis, suecos, saxões e russos. Aquando da Segunda Guerra Mundial a cidade (e grande parte do Ocidente da atual Polónia) pertencia ao estado alemão, e no Tratado de Potsdam foi entregue à República Popular Polaca como compensação pela perda dos territórios no leste, anexados pela União Soviética. Em 1945 os alemães foram expulsos de Breslau e a cidade (rebaptizada Wrocław) foi povoada por polacos que haviam sido por sua vez expulsos das suas casas na atual Ucrânia, Lituânia e Bielorrússia. Estas migrações provocaram profundas cisões identitárias, o que levou a que o governo polaco promovesse ações que pudessem despertar laços de pertença entre os cidadãos e o novo território nacional. A organização do Congresso foi uma destas iniciativas, como confirma a nota do jornal francês *Democratie Nouvel-*

⁴ “Kongres we Wrocławiu to symbol”, *Wrocławski Kurier Ilustrowany*, n.º 234, 25 de agosto de 1948, p. 1 [todas as traduções do polaco são da minha autoria].

le, citada pelo *Słowo Polskie* entre outras citações de notícias sobre o Congresso publicadas na imprensa estrangeira:

Parece não ser um acaso que Wrocław tenha sido a escolha dos organizadores: uma grande, destruída cidade no Ocidente, definitivamente recuperada pela democracia popular polaca graças às vitórias do exército soviético sobre o imperialismo alemão.

O Congresso foi acompanhado por um outro grande evento, a Exposição das Terras Recuperadas (*Wystawa Ziem Odzyskanych*), cuja visita foi obrigatória para os participantes do Congresso. Já o próprio título – “Terras Recuperadas” – indica a intenção dos organizadores de legitimar a presença polaca neste território. De facto, como é explicitamente dito num artigo sobre a exposição, o objectivo desta (e do Congresso) é convencer tanto a opinião pública internacional como os próprios cidadãos de que a nova fronteira ocidental da Polónia é inquestionável:

A Exposição das Terras Recuperadas, o maior evento do período pós-guerra, hoje abre solenemente as suas portas. Durante cem dias vai ensinar o povo polaco e os visitantes estrangeiros a verdade fundamental [...] que a fronteira ocidental polaca traçada por Odra, Nysa Łużycka e Mar Báltico é uma fronteira inquestionável, uma fronteira de paz.

Além disso, os vários relatos da exposição comprovam e, simultaneamente, fortalecem a sua função de criar um novo “espaço poético”, quer dizer, as “terras recuperadas”. Como argumenta Anthony Smith, a redescoberta do passado étnico duma comunidade pelos intelectuais-pedagogos e a leitura selectiva dos símbolos preexistentes é um dos dois padrões principais da criação de identidade nacional baseada nos núcleos étnicos (reais ou imaginados)⁵. A criação de espaços poéticos

⁵ Anthony D. Smith, *A identidade nacional*, Lisboa, Gradiva, 1991, pp. 87-88; Anthony D. Smith, “The origins of nations”, in Geoff Eley, Ronald Grigor Suny (ed.), *Becoming national*, New York, Oxford University Press, 1996, pp. 120-121.

através de conotações históricas (monumentos importantes) ou naturais (a fauna ou a flora típica) é, na opinião de Smith, uma matriz frequente que podemos observar nesta reinvenção das fronteiras nacionais no caso da Polónia do pós-guerra.

Além de levantar a questão territorial, os dois jornais de Wrocław tentam despertar um certo orgulho nacional e moldar a opinião pública através do discurso ideológico e propagandista. De facto, o jornal *Ślowo Polskie* frequentemente destaca que a organização do Congresso e da Exposição foi possível graças ao esforço e empreendedorismo dos cidadãos polacos. Por exemplo, ao descrever os preparativos para o Congresso, o texto da primeira página do jornal do dia 25 de agosto refere que o sistema da tradução simultânea foi feito no país e é uma obra do “engenheiro polaco, operário polaco e uma produção da fábrica polaca”. A enumeração dos agentes envolvidos no processo da produção e a repetição da palavra “polaco” criam um efeito reverberativo que transforma uma mensagem informativa num texto de propaganda. Curiosamente, o sistema, usado pela primeira vez na Polónia, ainda não tem um nome polaco e é referido no artigo pelo nome francês, “*traduction simultanée*”.

Os jornais usam também uma retórica, característica da linguagem de propaganda habitual nos países totalitários, à qual os linguistas se referem como “*nowomowa*” (ou “nova fala” em português). O neologismo *newspeak* foi criado por George Orwell no seu célebre romance *1984* que descreve um futuro país totalitário onde a língua é intencionalmente empobrecida para controlar os pensamentos dos cidadãos. De acordo com Michał Głowiński, um importante linguista polaco que se debruçou sobre este assunto nos anos 70, a *Nowomowa* é uma quasi-língua porque é uma retórica que influencia todos os aspectos da língua, desde a fonética até à sintaxe⁶. Entre outras características, este tipo de discurso é composto de expressões fixas e clichés que atribuem um certo carácter ritual a todas as enunciações. Além disso, ele é composto

⁶ Michał Głowiński, *Nowomowa i ciagi dalsze: Szkice dawne i nowe*, Kraków, Universitas, Głowiński, 2009, pp. 11-33.

de elementos rearticuláveis de forma arbitrária, porque o que interessa não é a mensagem concreta, mas apenas a afirmação ideológica. Finalmente, a *Nowomowa* manipula a realidade, apresentando as visões do mundo dos governantes como se fossem a verdade objectiva.

No caso polaco, a *Nowomowa* foi imposta a todos os registos linguísticos – discursos políticos, imprensa e criação literária – logo depois da tomada do poder pelos comunistas. No entanto, embora esta linguagem ideológica fosse usada durante todo o período do governo comunista, *Nowomowa* tornou-se alvo de crítica e sátira em vários momentos de relaxamento da censura⁷. Assim, depois da morte de Stalin surgiram várias obras literárias que parodiavam ou levavam a linguagem de propaganda até ao absurdo, como acontece nos contos de Sławomir Mrożek ou nos poemas de Adam Ważyk.

Nas notas de imprensa que relatam o Congresso de Wrocław podemos observar vários mecanismos que Głowiński identifica como característicos para a retórica da *Nowomowa*. Um dos exemplos é o uso de epítetos para resemantizar certos conceitos, atribuindo-lhes um significado positivo ou negativo, e criar uma visão binária e absolutamente unívoca do mundo. Este procedimento linguístico pode ser observado no artigo do dia 23 de agosto em *Słowo Polskie*. Relatando uma entrevista com Jerzy Borejsza, um dos organizadores do Congresso, que tinha sido transmitida na rádio no dia anterior, o jornalista cita a opinião do organizador de que o Congresso “vai ser um congresso da paz verdadeira” em oposição ao “falso pacifismo” do “novo império [americano]”. A expressão “paz verdadeira” é repetida para destacar a diferença abissal entre o conceito desta “paz verdadeira”, associada à política dos países comunistas, e a “pax germanica” ou a “pax americana dos dólares”.

Uma outra característica da *Nowomowa* frequentemente utilizada nos relatos dos jornalistas e nos discursos citados é a função mágica da língua. Como demonstra Głowiński, nesta linguagem específica as intenções e aspirações dos governantes políticos e dos seus seguidores

⁷ Michał Głowiński, 2009, pp. 59-81.

eram apresentadas como se fossem realidade, usando para este fim as enunciações afirmativas⁸. Um exemplo importante desta manipulação da realidade através da linguagem é a maneira como os dois jornais relatam o conflito entre as delegações de vários países ocidentais e a delegação soviética depois da comunicação do escritor Aleksander Fadiejew. Fadiejew, cujo discurso foi publicado por completo em *Ślowo Polskie* a 31 de agosto como exemplo de uma comunicação excelente, não só contrapunha “o bloco democrático” liderado pela União Soviética ao “bloco imperialista” liderado pelos Estados Unidos da América, mas também ofendeu vários pensadores e escritores ocidentais. Por exemplo, o escritor soviético chamou a filosofia de Jean-Paul Sartre “uma inspiração para a desmoralização espiritual [...] que transforma o homem em quadrúpede” e criticou T. S. Elliot por ser o “líder dos intelectuais decadentes ingleses”, “conhecido pelas suas simpatias pró-fascistas”. Este discurso, como refere Beata Maciejewska, causou muito desagrado entre os intelectuais ocidentais até ao ponto de alguns declararem a intenção de abandonar imediatamente o Congresso⁹.

Houve declarações por parte de delegados ocidentais a criticar o discurso de Fadiejew, que foram relatadas pela imprensa com o subtítulo de “Reservas por parte dos americanos e ingleses”. Estas declarações foram por sua vez refutadas por outro delegado soviético, de nome Zasławski, cuja intervenção foi descrita pelo jornalista como “magnífica”. É sintomático que as comunicações dos delegados americanos foram apenas sumarizadas pelo jornalista enquanto fragmentos do discurso do Zasławski foram citados por extenso para comprovar as teses de Fadiejew.

Assim, usando a linguagem para criar e não para descrever a realidade, o intelectual soviético começou a sua intervenção com a seguinte frase, citada no jornal: “Afirmo que encontrámos uma linguagem co-

⁸ Michał Głowiński, 2009, pp. 11-33.

⁹ Beata Maciejewska, “Intelektualiści walczący o pokój. Jak to było w 1948”, *Gazeta Wyborcza – Wrocław*, 7 de setembro de 2011 (consultado em <http://wroclaw.gazeta.pl> a 10 de outubro de 2012).

num neste Congresso”. O *Kurier*, por seu lado, nem sequer destacou a existência de qualquer discórdia, ao contrário do que fez o editor de *Ślowo Polskie* colocando o subtítulo já mencionado. Dentro do texto do *Kurier* aparece apenas uma curta observação de que a comunicação do delegado americano professor Hoest comportava um tom oposicionista, visto que o professor admitiu que os americanos tinham tendências imperialistas, mas acusou os “países democráticos” do mesmo.

Os organizadores do congresso esperavam que o texto final da resolução fosse aceite por unanimidade. No entanto, tal foi impossível devido à ausência de consenso e por isso os organizadores redigiram um texto que não foi assinado por todos os participantes. Este fiasco foi apresentado pelos dois jornais como uma grande vitória, tendo o *Ślowo Polskie* interpretado este desenrolar dos eventos como uma “revelação” porque ia ser “difícil encontrar um objetivismo mais avançado e um respeito maior pelas visões diferentes do homem”.

2. A imagem de Jorge Amado na imprensa local

Qual é a imagem de Jorge Amado criada pela imprensa de Wrocław no contexto do Congresso? Não esqueçamos que este visava legitimar a presença polaca nas chamadas “Terras Recuperadas” e convencer a opinião pública internacional de que os países do bloco comunista eram guardiões da paz mundial. Embora as obras de Amado ainda não tivessem sido traduzidas para o polaco, como já foi mencionado na introdução, os dois jornais sob análise, de facto, prestaram muita atenção ao escritor brasileiro. Durante todos os dias do Congresso, *Kurier* publicava foto-reportagens para que os leitores pudessem conhecer melhor as celebridades que estavam a visitar a cidade. Em três números seguintes, dos dias 25, 26 e 27 de Agosto, aparecem fotos de Jorge Amado. Em todas as legendas, ele é identificado como brasileiro. Curiosamente é a legenda da terceira foto que traz mais informações; aqui Amado é apresentado como “O célebre escritor progressista brasileiro”. O epíteto “progressista” não só indica a orientação ideológica da sua escrita,

mas também possui conotações claramente positivas (dentro da retórica de *Nowomowa*), destacadas pelo outro epíteto – “célebre”.

Em *Ślowo Polskie* os passos de Amado e de toda a delegação brasileira também são seguidos com atenção. Já no dia 20 de agosto o jornal publica uma entrevista com a pianista brasileira de origem polaca, Anna Stella Schic. O jornalista destaca fortemente no texto que os intelectuais brasileiros são democratas. No entanto, como demonstrámos no exemplo da comunicação de Aleksander Fadiejew, no registro da *Nowomowa* a democracia significava a “democracia popular”, ergo, o sistema comunista. Seguindo esta lógica, o jornalista interpreta a chegada de uma numerosa delegação liderada por Jorge Amado à República Popular Polaca como a prova de atitude democrática:

Chegamos a saber da senhora Schic que os meios intelectuais do Brasil têm convicções altamente democráticas. É esta atitude que explica a excepcionalmente numerosa delegação brasileira para o Congresso, cujos membros, além dela, são: o famoso escritor Jorge Amado, os pintores Portinari e Scliar, o escultor Prado, o mais célebre arquiteto brasileiro Niemeyer, o filósofo Dr. Castiella, o casal Estrella, ele pianista, ela violinista, o realizador Sales-Gomes e o casal de escritores Sr. e Sra. Brago.

Os jornais prestaram especial atenção à comunicação que Jorge Amado proferiu no segundo dia do Congresso. *Ślowo Polskie* publicou no dia 27 de agosto um longo artigo intitulado “As Musas devem falar para que o estrondo dos canhões não volte a soar” em que primeiro citou fragmentos do discurso de Amado e de Ilia Erenburg e a seguir apresentou o comentário do jornalista. Nas citações escolhidas para o artigo (e com certeza aprovadas pelo censor) podemos observar a profunda preocupação do escritor baiano com a situação atual do Brasil. O artista contrapõe a imagem exótica dum país tropical, cheio de palmeiras e dançarinas sensuais, com a realidade de uma ditadura política. Amado ridiculariza a ignorância da polícia que cegamente e

de maneira obsessiva procura extirpar quaisquer vestígios de pensamento comunista, destruindo assim a cultura nacional:

Nem as palmeiras tropicais, nem as dançarinas nuas que entre-têm os ricos falam sobre a minha pátria. É o sangue e a paixão da minha nação oprimida e perseguida que falam sobre ela. Decorrem ali, tal como em outros países da América Latina, os preparativos para a invasão à União Soviética. A polícia está enlouquecida a perseguir os democratas. Ultimamente está a procurar inclusive “um tal Victor Hugo” – um escritor de atitude comunista na opinião dela – por ter escrito *Les Misérables*. As escolas ensinam criminalidade e culto de guerra; as prisões absorvem milhares de intelectuais.

A intervenção acaba com uma chamada para que os intelectuais e artistas se juntem a ajudar o Brasil e outros países oprimidos. De facto, Amado compara a situação do Brasil com a das colónias africanas, dizendo:

A nação brasileira [...], em cujas veias corre sangue negro, sofre e luta. Ela junta-se nesta luta com os negros e com eles apela aos representantes da cultura para que lhes prestem ajuda.

Enquanto os fragmentos do discurso citados pelo jornal focam os problemas internos do Brasil ou comparam a sua situação com outros países sob ditadura, o comentário do jornalista apresenta a falta de liberdade de expressão e os problemas económicos e sociais como consequências directas das políticas dos Estados Unidos da América. O seu resumo começa com a afirmação: “A comunicação do Amado é uma representação trágica da situação no Brasil e uma forte acusação à América do Norte que, na opinião do orador, torna o seu país numa semi-colónia”.

Além disso, o jornalista usa a retórica da *Nowomowa* para destacar a situação de facto trágica da população brasileira. No entanto, ao tentar transmitir uma visão de mundo estritamente unívoca, onde os

factos são marcados à partida por epítetos ou comparações positivas ou negativas, o autor do texto não se preocupa muito com o sentido das frases. Um exemplo deste procedimento retórico é a seguinte frase em que o jornalista quer associar problemas de diferentes categorias com a expressão de “números aterrorizadores”: “[Amado] lança também números aterrorizadores: 72 até 80% de analfabetos; prisões sobrelotadas; o pensamento livre oprimido”. Finalmente, o autor enumera vários exemplos de “terror político e económico”, tais como censura de publicações, ou prisioneiros políticos, que, de facto, podiam descrever a situação política da República Popular Polaca.

O *Kurier* publica, no mesmo dia, o artigo intitulado “Só há uma cultura no mundo. Não há divisão entre (cultura) ocidental e oriental – eis a opinião fundamental na discussão dos intelectuais” que contém os resumos comentados das várias comunicações do segundo dia do Congresso. No fragmento sobre a intervenção de Jorge Amado, o foco é claramente a representação dos Estados Unidos como agente de destruição imperialista das culturas nacionais. As palavras do escritor baiano, que expressam as suas claras simpatias pró-soviéticas mas simultaneamente levantam várias questões universais, são usadas pelo jornalista para fins de propaganda anti-americana. O artigo do *Kurier*, por exemplo, não menciona que no Brasil circulavam livros publicados na Argentina, em Espanha e no Portugal fascistas, um facto relatado por Amado e comentado no *Ślowo Polskie*. Na visão do jornalista do *Kurier*, o imperialismo é um inimigo e este inimigo tem uma cara – os Estados Unidos. Usando a retórica da *Nowomowa*, o autor cria uma série de imagens antagónicas, apresentando a América do Norte como imperialista, bárbara, culturalmente pobre e a América Latina como progressista, jovem e culturalmente rica. Além disso, o Brasil representa neste texto toda a América Latina. Enquanto as citações publicadas em *Ślowo Polskie* têm forte carácter nacional (Amado repete várias vezes as expressões “a minha pátria” e “a minha nação”), este artigo é profundamente generalista. A voz de Amado é apresentada como

voz dos intelectuais da América Latina e o adjetivo brasileiro aparece apenas uma vez ao longo de todo o texto:

Amado disse como introdução que deveria ser particularmente severa a voz dos intelectuais da América Latina em cujos países os homens de cultura progressistas são perseguidos. Nas frases seguintes, ele desmascarou a ação bárbara dos imperialistas da América do Norte que visa erradicar a jovem cultura brasileira, rica em tradições populares. Os Estados Unidos querem afogar as culturas das nações particulares na chamada “cultura cosmopolita”. Os governos imperialistas respondem aos protestos dos intelectuais com detenções de escritores e artistas e, ilegalizando os partidos políticos progressistas, destroem as instituições de ensino por eles sustentadas.

Conclusão

O I Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz foi um evento de grande carga política e ideológica. Os organizadores visavam, por um lado, legitimar a presença polaca nos territórios concedidos ao estado polaco depois da Segunda Guerra Mundial e, por outro lado, promover a imagem dos países do bloco comunista como guardiões da paz mundial e defensores da arte e da ciência. A participação do escritor brasileiro Jorge Amado, na altura já conhecido como militante e reconhecido como artista, foi usada para fins de propaganda. O próprio Amado, que em 1948 acreditava na ideologia comunista e nutria admiração por Stalin, aproveitou esta oportunidade para denunciar a perseguição dos intelectuais de esquerda no Brasil e também vários problemas sociais e económicos que o seu país enfrentava. No entanto, como demonstrámos na análise das notas de imprensa dos jornais *Słowo Polskie* e *Wrocławski Kurier Ilustrowany*, a sua mensagem inicial, que visava sensibilizar a opinião pública para a situação dos países sob ditadura, foi deturpada para alimentar a propaganda anti-americana.

Referências bibliográficas

GŁOWIŃSKI, Michał, *Nowomowa i ciagi dalsze: Szkice dawne i nowe*, Kraków, Kraków Universitas, 2009.

JEŹDZIKOWSKI, Jarosław Jacek, “Pilar do comunismo ou escritor exótico? A recepção dos romances de Jorge Amado na Polónia” *TradTerm*, nº 17, 2010, pp. 127-156.

_____, “A República Popular da Polónia importa a obra de Jorge Amado”, *Projeções. Revista de estudos polono-brasileiros*, vol. 10, nº 1, 2008, pp. 80-102.

MACIEJEWSKA, Beata, “Intelektualiści walczący o pokój. Jak to było w 1948”, *Gazeta Wyborcza – Wrocław*, 7 de setembro de 2011 (consultado em <http://wroclaw.gazeta.pl> a 10 de outubro de 2012).

ORWELL, George, *Nineteen eighty-four*, London, Secker & Warburg, 1987.

Słowo Polskie, Wrocław, 1948.

SMITH, Anthony D., *A identidade nacional*, Lisboa, Gradiva, 1991.

_____, “The origins of nations”, in Geoff Eley, Ronald Grigor Suny (ed.), *Becoming national*, New York, Oxford University Press, 1996, pp. 106-130.

Wrocławski Kurier Ilustrowany, Wrocław, 1948.

Uma alegoria do Brasil moderno: histórias e sonhos de liberdade em *Gabriela, cravo e canela*¹

Laila Brichta²

Jorge Amado já era um escritor tarimbado e de significativo reconhecimento internacional quando, em 1958, saiu o estrondoso sucesso de vendas *Gabriela: cravo e canela*, esgotando 20.000 exemplares em apenas duas semanas³. Já havia publicado cerca de 16 livros e colaborado com incontáveis artigos e críticas na imprensa jornalística; já havia se filiado ao Partido Comunista do Brasil (PCB); sido preso pela ditadura de Getúlio Vargas; eleito Deputado Federal em 1945 e depois

¹ Este artigo é resultado parcial dos projetos de pesquisa *Ilhéus e o Atlântico: portos, negócios e cidades (1914-1977)*, financiado pelo CNPQ e do projeto *A Baía do Pontal – Ilhéus: a cidade, o porto e o Atlântico – 1914-1977*, financiado pela FAPESB, dos quais sou integrante.

² Professora de História da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) / Doutora em História pela Unicamp e Pesquisadora do GPEADA-UESC.

³ Ilana Seltzer Goldstein, *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*, São Paulo, SENAC, 2003, p. 153. A autora informa ainda, sem indicar claramente sua fonte, que os primeiros 70 mil exemplares foram esgotados em seis meses.

cassado, juntamente com toda a bancada comunista, com a nova ilegalidade do partido em 1948; já havia se exilado na Argentina, Uruguai, França e Tchecoslováquia; publicado o *Mundo da paz*, obra laudatória do projeto soviético; encabeçado uma campanha internacional contra o fascismo e pela libertação de Álvaro Cunhal, o líder comunista português que lutara contra o governo de Oliveira Salazar; e já havia se afastado do PCB, sem ter se descredenciado dos quadros do Partido, quando as denúncias de Nikita Khrushchov sobre o período estalinista, em 1956, abalaram a crença de diversos partidários do socialismo soviético em todo o mundo⁴.

Talvez por essa trajetória, rapidamente resumida acima, e por ter escrito desde *Cacau* obras na linha do “romance proletário” e outras muito próximas de um realismo soviético⁵, traduzidas vulgarmente como partidárias, panfletárias ou engajadas, o romance de 1958 tenha tocado tanto o público e a crítica literária. Pois *Gabriela* marcou, em certo sentido, uma ruptura: foi o primeiro romance de Jorge Amado após seu afastamento do PCB. Partindo dessa informação, algumas leituras dividem sua obra em fases e alocam *Gabriela* como o início de uma etapa mais lírica e de menos denúncia social, mais voltada para retratar costumes, cruelmente denominada de “pitoresca” por Alfredo Bosi⁶. Contudo, com mais ou menos lirismo, vejo esse romance não exatamente como uma ruptura, mas uma continuidade, destarte o ganho incomensurável na poética e uma suavidade na forma de exposição das críticas sociais.

Proponho observarmos de que maneira essa continuidade se fez presente e de que forma Jorge Amado continuou empenhando as anteriores categorias políticas e, principalmente, as críticas voltadas às

⁴ Diversos escritos sobre a obra e a vida de Jorge Amado foram publicadas, mas sugiro fundamentalmente Alice Raillard, *Conversando com Jorge Amado*, Rio de Janeiro, Record, 1990.

⁵ Para esta questão ver Eduardo de Assis Duarte, *Jorge Amado: o romance em tempo de utopia*, Rio de Janeiro, Record, 1996.

⁶ Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1980, p. 459.

estruturas sociais brasileiras. Essas críticas foram enriquecidas, a partir do final da década de 1950, com ganhos estilísticos que se deram com a perda do tom ideológico pesado e direto presente nas obras anteriores. Entretanto, é possível notar que Jorge Amado manteve seu discurso contra-hegemônico o que se percebe ao se analisar a história da região cacaueira do sul baiano, que foi precisamente o espaço utilizado pelo autor para ambientar a discussão política e econômica proposta no romance *Gabriela*.

Ao falar de contra-hegemonia me refiro à conceituação proposta por Antônio Gramsci. Segundo este autor, a hegemonia pode ser entendida como as práticas desempenhadas pela classe social dominante de uma sociedade para permanecer no poder e, para tanto, procurará subjugar os opositores ou pela coerção ou através da cooptação, modalidade última voltada para os opositores que se deseja incluir no projeto hegemônico⁷. A cultura contra-hegemônica, por sua vez, seria justamente composta por ações desenvolvidas por sujeitos em oposição à classe dominante com o intuito de destituí-la do poder⁸. Nas primeiras obras de Jorge Amado seu projeto contra-hegemônico pressupunha o enfraquecimento do capitalismo por dentro do sistema, tendo como agente social a classe proletária. Esta tomaria consciência de sua condição de oprimida, da exploração impetrada pela elite e da sua capacidade de luta revolucionária para, posteriormente, adotar e construir o socialismo. Isso explicaria o tom ideológico imprimido pelo autor em seus primeiros romances politicamente comprometidos com o Partido Comunista, como *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá*, dentre os outros⁹. No entanto,

⁷ Antonio Gramsci, *Concepção dialética da História*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

⁸ Para uma abordagem sucinta dos principais conceitos desenvolvidos por Gramsci ver Hughes Portelli, *Gramsci e o Bloco Histórico*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

⁹ Sobre essa questão ver Eduardo Assis Duarte, “Jorge Amado e o *Bildungsroman* proletário” in Vera Rollemberg (org.), *Simpósio Internacional de estudos sobre Jorge Amado: um grapiúna no país do carnaval*, Salvador, FCJA, EDUFBA, 1999; ver também Paula Palamartchuk, *Ser intelectual comunista: escritores brasileiros e o*

Jorge Amado foi se afastando do PC e o romance *Gabriela* passou a ser tratado como uma obra inaugural de uma fase mais voltada para retratar costumes do que para a denúncia social.

Não obstante, o autor continuou comprometido com as questões políticas, de forma que o romance de 1958 ainda carrega uma profunda carga das mesmas utopias que permearam seus romances ulteriores, destarte o tom mais lírico que sua produção passou a apresentar a partir de então.

Inicialmente, recordemos que a personagem título do romance é uma retirante sertaneja que vive um romance com Nacib, um imigrante sírio, nas terras onde a cultura do cacau fazia fortuna. A jovem mulata, sensual e pueril, chega a Ilhéus fugindo da seca do sertão nordestino e em busca de trabalho, empregando-se como cozinheira na casa do taverneiro de origem árabe. Este, por sua vez, se apaixona por ela, sendo retribuído no afeto, e ambos acabam por se enlaçar afetivamente. Através da narrativa desse encontro de amor, recheado de peripécias e desencontros característicos dos romances, o autor apresenta os elementos críticos da história brasileira. E, apesar das expectativas que o título do livro pode suscitar a um leitor ingênuo, o foco dessa obra não está na história de amor de Gabriela e Nacib, mas, sim, na disputa econômica e no jogo político mantido pela elite cacaueira em um contexto nacional mais amplo no qual se questionava o modelo econômico agrário exportador do Brasil, investia-se em urbanização, elaboravam-se projetos de industrialização, transferiam-se forças econômicas de uma região para outra do país e viviam-se crises e rachaduras do capitalismo internacional¹⁰. Estas questões não compõem o pano de fundo para o desenrolar das peripécias amorosas do casal de migrantes. Eu diria ser quase o contrário. Sendo precisa, contudo, noto que Jorge Amado utilizou a história de amor como uma linha para dar coesão poética à discussão mais fundamental: versar sobre o projeto político e econômico que o

comunismo (1920-1945), Campinas, Unicamp-IFCH, 1997.

¹⁰ Para uma análise geral, porém cuidadosa, da história brasileira ver Boris Fausto, *História concisa do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 2012.

Brasil apresentava até aquela altura e os possíveis meios e espaços para efetivas mudanças, que se iniciavam mais concretamente no campo social.

A missiva na época da publicação de *Gabriela*, que Amado repetia desde 1933, era a de que enquanto não houvesse uma conscientização nacional, enquanto cada agente social não percebesse o papel que desempenhava na grande encenação das relações econômicas e, assim, notasse a necessidade de uma grande alteração da história, a nação permaneceria estagnada econômica, política e socialmente. Ou seja, o Brasil continuaria um país periférico e subdesenvolvido enquanto fosse explorado pelo capitalismo internacional, já claramente em sua versão financeira¹¹. E essa questão Jorge Amado abordou ambientando-a na região que desenvolvia o cultivo do cacau, uma cultura econômica emergente e em plena ascensão. Entretanto, diferentemente do passado, seu discurso foi centrado não mais nas classes populares, porém na elite. Mesmo com a sua personagem título sendo uma típica representante do proletariado, Amado focalizou sua trama na burguesia cacaueira, pois era esta que reproduzia os laços de dependência, nem sempre se dando conta do jogo político do qual fazia parte, tornando-se por vezes vítima do capitalismo internacional. Este ponto já havia sido anteriormente apresentado no romance *São Jorge dos Ilhéus*, de 1944.

As críticas sociais mais densas em *Gabriela* continuavam, portanto, as mesmas, uma vez que era evidenciada a oposição entre a riqueza dos produtores de cacau e a pobreza dos trabalhadores urbanos, fossem cozinheiras, prostitutas, jagunços, professores, lavadeiras, estivadores, marinheiros, etc. Parecia mesmo que não havia possibilidade de mudanças significativas na sociedade baiana, pois cada sujeito era quase cativo de sua classe social. E o individualismo do sistema capitalista continuava condenando a sociedade à estagnação, pois somente o sonho de enriquecimento individual parecia permitir uma mobilidade,

¹¹ Para uma análise crítica do capitalismo financeiro ver Nelson Prado Alves Pinto, “O capitalismo financeiro” in AA.VV., *Crítica Marxista*, vol. 1, t. 5, São Paulo, Xamã, 1997.

que não era coletiva ou de classe. Em outros termos, se um trabalhador viesse a amealhar alguma fortuna passaria a pertencer à classe abastada e, conseqüentemente, se descompromissaria com sua origem proletária e com a modificação do quadro social.

Se este descompromisso social parecia ser a realidade brasileira, pois Amado falava da Bahia para tratar do Brasil¹², em 1958, não era mais o proletariado, mas a elite e a classe média emergente que estavam sendo provocadas a darem o salto qualitativo fundamental para a mudança da história: a tomada de consciência do individualismo, da exploração e da injustiça impetrados pelo sistema que essas mesmas classes ajudavam a manter e que as tornavam comumente vítimas também. Essa foi uma questão de fundo que Jorge Amado anunciara de forma direta em *São Jorge dos Ilhéus*, denunciando na altura que a maior parte dos lucros da lavoura cacaujeira ia para os exportadores de cacau e estes eram majoritariamente firmas de capital estrangeiro, como a companhia de capital inglês *Stevenson e Cia* e a de capital suíço *Wildberger e Cia*¹³. Esses exportadores, apontava Amado na literatura, que no começo eram somente os intermediários que comercializavam a produção local no mercado internacional, objetivavam criar um monopólio agrícola e para tanto estavam adquirindo as terras aráveis por diversos meios (inclusive os ilícitos e antiéticos)¹⁴, para assim dominarem as duas pontas da economia, a produção da lavoura e a circulação do cacau. Dessa forma controlariam o preço do produto e acabariam por formar cartéis e trustes, como previsto pelo capitalismo financeiro na clássica aceção de Hilferding¹⁵.

¹² O autor escrevera que a cultura baiana “influencia toda a cultura brasileira, da qual é célula *mater*” (Jorge Amado, *Bahia de Todos os Santos: um guia de rua*, Rio de Janeiro, Record, 2002, p. 20).

¹³ Vide BAHIA CEPLANTEC – CPE, *Inserção da Bahia na evolução nacional (1890-1930)*, Salvador, 1980, p. 72.

¹⁴ Ver essa questão descrita objetivamente na reunião dos exportadores de cacau na Associação Comercial de Ilhéus e assistida pelo personagem do poeta Sérgio Moura in Jorge Amado, *São Jorge dos Ilhéus*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, pp. 125-128.

¹⁵ Para uma conceituação do capitalismo financeiro ver o trabalho pioneiro e clás-

Essa discussão foi trazida novamente em *Gabriela* com o autor colocando o foco no momento da construção do Porto de Ilhéus, cerca de uma década antes do primeiro grande ápice da produção de cacau, que se deu nos anos 1930. Há, ao menos, duas razões de fundo histórico que nos auxiliam a entender o porquê, talvez, da escolha desse período. Primeiro, o Porto de Ilhéus foi construído justamente por conta dos interesses do comércio agro-exportador do cacau e foi financiado por iniciativa privada. Com uma postura decidida, o engenheiro e investidor Bento Berillo, em 1911, obteve da Prefeitura Municipal de Ilhéus o contrato para a construção e exploração do Porto, concedendo-o, em 1924, para a Companhia Industrial de Ilhéus S/A, que de fato executou a obra¹⁶. Essa Companhia fora criada em 1918 com capital vindo principalmente do agro-comércio, tendo como acionistas figuras como o próprio engenheiro e também produtores e exportadores de cacau como Hugo Kaufmann, Plínio Tude de Souza, Manoel Coriolano Dantas, dentre tantos outros¹⁷. Essa história foi romanceada em *Gabriela* e se não é importante identificar que Bento Berillo deve ter influenciado a criação do personagem Mundinho Falcão, relevante é saber que no momento em que Amado discutia a criação do Porto, a região já passara por uma grave crise econômica e anunciava outra. O assoreamento da Bahia do Pontal, onde se localizava o porto, havia impedido, na década de 1940, a entrada de navios de longo curso, o que levou os exportadores a utilizarem novamente o porto de Salvador. E a crise no preço do cacau no mercado internacional havia motivado a criação da Comissão Executiva do Plano de Recuperação Econômica da Lavourea Cacaueira (CEPLAC), órgão federal que passou a congrega os produtores de cacau.

Segundo, o Porto de Ilhéus, que tinha por objetivo exportar o cacau diretamente ao estrangeiro, se configurou em uma esperança da região

sico de Rudolf Hilferding, *O capital financeiro*, São Paulo, Nova Cultural, 1985.

¹⁶ Rita Rosado, “O porto flúvio-marítimo de Ilhéus 1911-2010” in Flávio Gonçalves dos Santos (org.), *Portos e Cidades: movimentos portuários, atlântico e diáspora africana*, Ilhéus, EDITUS, 2011, pp. 22-23.

¹⁷ Rita Rosado, *Cronologia dos portos da Bahia*, Salvador, CODEBA, 1987.

sul baiana em ganhar autonomia diante de Salvador, a capital do estado. O porto representou um projeto de região que procurava ferir a instituída lógica de lealdade da elite política brasileira, fazendo isso no campo da economia. Essa mudança no jogo político se daria a partir do momento em que com a exportação do cacau por Ilhéus os produtores não precisassem pagar o transporte da carga até o porto de Salvador, barateando o preço final do produto por um lado, e por outro deixando as taxas pelo uso do serviço portuário na região produtora e não mais na capital, que não produzia cacau. Todavia, para essa alteração econômica planejada era preciso 1) que o Porto de Ilhéus fosse apropriado para navios transatlânticos, que são de grande calado; 2) que as empresas particulares do Porto de Salvador, como as Docas da Bahia e a Navegação Bahiana, dispensassem o lucro que advinha do mais precioso produto da agenda comercial de exportação do estado naquele momento: o cacau¹⁸.

É fundamental relembrar que Salvador fica em uma região denominada Recôncavo Baiano, que fora um dos maiores produtores de açúcar até meados do século XIX. Mas a decadência da lavoura canavieira tornou a capital empobrecida economicamente e o Estado dependente da receita que advinha do emergente cacau, ainda que o poder político continuasse nas mãos do mesmo grupo. O Porto de Salvador também se tornou dependente das exportações de cacau, que passou a ser no século XX o principal produto de exportação do Estado da Bahia¹⁹. E nesse momento vemos se delinear a tensão que Jorge Amado tão bem retratou em 1958: os recursos econômicos da Bahia advinham principalmente da lavoura de cacau, mas o poder político do Estado estava nas mãos da tradicional elite descendente da antiga aristocracia canavieira. Esta tecia a política para se perpetuar no poder, impedindo que a mais nova elite emergente ocupasse seus postos. Por isso o governo

¹⁸ Angelina Rolim Garcez e Antonio Guerreiro de Freitas, *Bahia cacauzeira: um estudo de história recente*, Salvador, UFBA, 1979.

¹⁹ Clemente Mariani, “Análise do problema econômico baiano”, *Planejamento*, Salvador, vol. 5, n.º 4, outubro/dezembro de 1977, pp. 77-78.

desejava manter o Porto de Salvador escoando cacau, de onde provinha sua principal receita.

E se Amado criou cacauicultores, como Coronel Ramiro Bastos e Melk Tavares, que se aliavam com o Governo do Estado, dificultando o empreendimento portuário de Ilhéus, é por conta de outro elemento interessante que se relaciona com a esfera nacional: o poder permanecia nas mãos do mesmo grupo por conta de um jogo político denominado usualmente de aliança dos governadores, que implicou todo o Brasil durante a chamada Primeira República (1889-1930). Por essa aliança o governador do Estado da Bahia e seus aliados, por exemplo, garantiam a eleição presidencial do candidato da situação, e eram beneficiados em acordos econômicos que lhes garantiria a manutenção no governo estadual. Essa lógica do compadrio se reproduzia entre Governo do Estado e chefes locais²⁰.

No romance analisado, Mundinho Falcão fura esse aliança ao captanear recursos para a construção do Porto de Ilhéus não com o governo do Estado, que como vimos não desejava uma concorrência portuária, pois esperava continuar beneficiando as empresas e grupos privados da capital, que exploravam o Porto e eram aliados do Governo. O personagem Mundinho Falcão conseguiu recursos do governo federal, que, outrossim, deveria, pela lógica da lealdade da política dos governadores, apoiar a decisão do governo do Estado. O que sabemos não ter ocorrido, entretimentos.

Notamos que Jorge Amado abordou em uma tessitura local uma discussão muito mais ampla, fazendo de Ilhéus uma alegoria do Brasil, que precisava mudar para deixar de ser dependente e atrasado economicamente, instaurando novas regras e sendo sujeito da sua história. Pois assim como Ilhéus conseguira instalar o Porto e furar o domínio de Salvador, assim como a sociedade estava conseguindo criar novos costumes, deixando de usar a violência física para lavar a honra de marido traído, por exemplo, costume que parecia tão arraigado na menta-

²⁰ Consuelo Sampaio, *Os partidos políticos na Bahia na Primeira República: uma política de acomodação*, Salvador, UFBA, 1998.

lidade a ponto de parecer imutável, o Brasil também poderia alterar sua tradicional história de dependência e subserviência internacional.

A tradição brasileira poderia ser alterada por sujeitos como Mundinho Falcão no campo da política ou de Nacib no comportamental. Sabemos que em longo prazo a tentativa de autonomia política e econômica da região não deu muito certo, mas apesar de algumas permanências, houve uma profunda mudança no campo social. Por tudo isso vejo nesse romance um pouco da mesma utopia de transformação de outrora, pois Amado utilizou algumas das antigas categorias históricas: uma elite burguesa que deveria ser consciente de seu papel de liderança da sociedade e que juntamente com o povo, também em processo de conscientização de sua força revolucionária, poderiam transformar o país em um lugar melhor.

Essas melhorias foram apresentadas no romance através de uma série de modificações urbanas baseadas no civismo, que indicavam uma alteração comportamental, ao passo que poderiam ser o começo de uma transformação mais ampla. Em outros termos: de uma revolução comportamental a uma revolução social, entendida aqui como a mudança profunda da sociedade e não necessariamente em direção ao socialismo soviético, que fique bem claro.

Se na política as transformações pareciam árduas – pela tradição política dos governadores – foi no social, no espaço dos costumes, que as possíveis e esperadas mudanças, os sonhos, pareciam se concretizar. Por exemplo: foi com o adultério de Gabriela que Nacib iniciou uma nova prática comportamental: divorciar-se ao invés de matar para lavar a honra de marido traído. Foi com as histórias da fuga de Malvina do destino traçado às mulheres da elite, serem apenas esposas submissas sem direito a nada, sequer à vaidade; ou da inexistência de um par romântico para Gerusa, a neta do maior dos coronéis no romance e que possuía uma eminente veia política, mesmo sendo uma jovem mulher, que se pode encontrar indícios dos ventos de mudança. Se bem olharmos, todos os papéis femininos desse romance quando colocados em confronto com Gabriela, a personagem símbolo da liberdade (e da vida

natural para alguns críticos)²¹, parecem arcaicos e obsoletos, e também nesse confronto há uma nítida indicação de que socialmente havia uma urgente necessidade de transformação.

O romance traz em seu cerne a questão econômica e os embates políticos por poder, pois apesar da imensa riqueza advinda com o chamado “fruto do ouro”, os produtores de cacau permaneceram presos ao jogo político que sempre estivera centrado em Salvador e na elite originária do recôncavo. As decisões eram tomadas na capital e pautadas em um forte acordo de cavalheiros, decisões que interferiam no cotidiano das pessoas e decisões que tentavam manter a política e o dinheiro em Salvador. Se os produtores de cacau estavam em vantagem econômica, pois o açúcar decaía na medida que o cacau aumentava de importância na agenda de exportação (e a Bahia continuava agro-exportadora baseada na monocultura)²², no campo da política a região cacaueira permaneceu presa aos laços de dependência que compunham o jogo das lealdades da primeira república. Foi exatamente essa tensão que Jorge Amado abordou no romance *Gabriela* e para tanto escolheu falar da construção do Porto de Ilhéus, pois sem dúvida que este alterou a economia, a política e a sociedade, levando e trazendo novos investimentos, pessoas e ideias para a região.

Vejo, portanto, que foi no espaço das relações sociais que Jorge Amado pôde construir indícios de uma vida diferente, um mundo novo pautado em novos valores, pois na economia e na política as relações pareciam ainda em 1958 extremamente engessadas. Diante disso tudo Gabriela se torna uma personagem-chave dessa história, pois ela traz em si mais do que representações do feminino, ela traz as histórias e os sonhos de liberdade, a chave na qual me parece que Jorge Amado escreveu desde o início de sua carreira literária.

²¹ Helena Parente Cunha, “Gabriela e a vivência do prazer” in Vera Rollemberg (org.), *Simpósio Internacional de estudos sobre Jorge Amado: um grapiúna no país do carnaval*, Salvador, FCJA, EDUFBA, 1999, p. 307.

²² Manoel Pinto de Aguiar, “Notas sobre o «enigma baiano»”, *Planejamento*, Salvador, vol. 5, n.º 4, outubro/dezembro de 1977, pp. 123-136.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Manoel Pinto de, “Notas sobre o «enigma baiano»”, *Planejamento*, Salvador, vol. 5, n.º 4, outubro/dezembro de 1977.

AMADO, Jorge, *Bahia de Todos os Santos: um guia de rua*, Rio de Janeiro, Record, 2002.

_____, *São Jorge dos Ilhéus*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

_____, *Gabriela, cravo e canela*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

_____, “Jorge Amado e o *Bildungsroman* proletário” in ROLLEMBERG, Vera (org.), *Simpósio Internacional de estudos sobre Jorge Amado: um grapiúna no país do carnaval*, Salvador, FCJA, EDUFBA, 1999.

BAHIA CEPLANTEC – CPE, *Inserção da Bahia na evolução nacional (1890-1930)*, Salvador, 1980.

BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1980.

CUNHA, Helena Parente, “Gabriela e a vivência do prazer” in ROLLEMBERG, Vera (org.), *Simpósio Internacional de estudos sobre Jorge Amado: um grapiúna no país do carnaval*, Salvador, FCJA, EDUFBA, 1999.

DUARTE, Eduardo de Assis, *Jorge Amado: o romance em tempo de utopia*, Rio de Janeiro, Record, 1996.

FAUSTO, Boris, *História Concisa do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 2012.

GARCEZ, Angelina Rolim e FREITAS, Antonio Guerreiro de, *Bahia cacauieira: um estudo de história recente*, Salvador, UFBA, 1979.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer, *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*, São Paulo, SENAC, 2003.

GRAMSCI, Antonio, *Concepção dialética da História*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

HILFERDING, Rudolf, *O capital financeiro*, São Paulo, Nova Cultural, 1985.

MARIANI, Clemente, “Análise do problema econômico baiano”, *Planejamento*, Salvador, vol. 5, n.º 4, outubro/dezembro de 1977, pp. 77-78.

PALAMARTCHUK, Paula, *Ser intelectual comunista: escritores brasileiros e o comunismo (1920-1945)*, Campinas, Unicamp-IFCH, 1997.

PINTO, Nelson Prado Alves, “O capitalismo financeiro” in AA.VV., *Crítica Marxista*, vol. 1, t. 5, São Paulo, Xamã, 1997.

PORTELLI, Hughes, *Gramsci e o Bloco Histórico*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

RAILLARD, Alice, *Conversando com Jorge Amado*, Rio de Janeiro, Record, 1990.

ROSADO, Rita, *Cronologia dos portos da Bahia*, Salvador, CODEBA, 1987.

_____, “O porto flúvio-marítimo de Ilhéus 1911-2010” in SANTOS, Flávio Gonçalves dos (org.), *Portos e Cidades: movimentos portuários, atlântico e diáspora africana*, Ilhéus, EDITUS, 2011.

SAMPAIO, Consuelo, *Os partidos políticos na Bahia na Primeira República: uma política de acomodação*, Salvador, UFBA, 1998.

Jorge Amado e o atual ensino do Português

Lola Geraldés Xavier¹

1. Programas de Português, Metas Curriculares, Plano Nacional de Leitura e autores estrangeiros de língua portuguesa no 2.º e 3.º ciclo do ensino básico

Pretende-se com este texto analisar o lugar de Jorge Amado no ensino do Português. Os atuais Programas de Português do Ensino Básico (2009) remetem para o estudo das variantes do português (africanas e brasileira), propondo, quer através dos Programas, quer através do Plano Nacional de Leitura (PNL), obras deste autor brasileiro.

O Plano Nacional de Leitura² (julho de 2012) apresenta sugestões de obras de leitura deste autor (e de outros autores brasileiros) apenas a partir do 8.º ano. No entanto, serão as escolhas dos docentes e dos manuais escolares a nortear o contacto com as obras de Jorge Amado nas escolas. De facto, alguns manuais escolares do 2.º CEB, por exemplo, já incluem excertos de obras de Jorge Amado, como *Gabriela, cravo e canela*, recomendada pelo PNL apenas para o ensino secundário.

¹ Escola Superior de Educação de Coimbra / CLP.

² Cf. <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt>.

Aquilo que nos parecia, nos Programas e nas listas do PNL, um avanço a nível de sugestões de leitura de autores de língua oficial portuguesa, e nomeadamente brasileiros, parece ter sofrido um retrocesso nas Metas Curriculares de Português (2012).

Com efeito, nas Metas Curriculares, nomeadamente no anexo destas, respeitante à “Lista de obras e textos – 1.º, 2.º e 3.º ciclos do ensino básico”³ para “educação literária”, sugere-se a leitura de textos brasileiros, mas apenas no 9.º ano. A escolha de um “conto de autor de país de língua oficial portuguesa” recai em Machado de Assis, com “História comum” ou “O alienista” (nenhum previsto na atual lista do PNL) e em Clarice Lispector, com “Felicidade clandestina” (os *Contos* desta autora estão previstos no PNL para o ensino secundário, apenas). Como sugestão de um texto de literatura juvenil, encontramos, para o 9.º ano, *Meu pé de laranja lima*⁴, de José Mauro de Vasconcelos (no PNL aparece apenas a sugestão de *Rosinha, minha canoa*, para o 3.º ciclo do ensino básico) e, na poesia, Carlos Drummond de Andrade, com “Receita de Ano Novo”, de *Discurso da primavera e algumas sombras* (no PNL este autor é sugerido apenas para o ensino secundário com a sua antologia poética).

As Metas ora definidas constituem-se como o documento de referência para o ensino e a aprendizagem e para a avaliação interna e externa. Deste modo, a elaboração das Metas Curriculares de Português obedeceu aos seguintes princípios: “definição dos conteúdos fundamentais que devem ser ensinados aos alunos; ordenação sequencial e hierárquica dos conteúdos ao longo dos anos de escolaridade; definição dos conhecimentos e capacidades a adquirir e a desenvolver pelos alunos; estabelecimento de descritores de desempenho dos alunos que permitam avaliar a consecução dos objetivos”⁵. Neste sentido, com as

³ Helena Buescu; José Morais; Maria Regina Rocha; Violante Magalhães, *Metas Curriculares de Português*, Ensino Básico: 1.º, 2.º e 3.º ciclos, Lisboa, MEC, 2012, pp. 70 ss.

⁴ Parece-nos tardia esta referência para uma obra que poderá ser lida no 2.º ciclo do ensino básico.

⁵ Helena Buescu; José Morais; Maria Regina Rocha; Violante Magalhães, 2012,

sugestões apresentadas para a rubrica “Educação literária”, pretende-se criar um “currículo mínimo comum de obras literárias de referência para todos os alunos que frequentam o Ensino Básico”⁶.

Pode concluir-se daqui que se os professores e os autores de manuais do ensino básico se restringirem às indicações das metas curriculares, os alunos destes níveis de ensino não contactarão com Jorge Amado e conhecerão autores brasileiros, como Machado de Assis, Clarice Lispector, José Mauro de Vasconcelos e Carlos Drummond de Andrade, apenas no 9.º ano. As metas curriculares ao visarem que os professores se concentrem no que é essencial, de modo a organizar e a facilitar o ensino, pecam por esta limitação.

2. Os questionários

Independentemente das opções (ou a falta delas) apresentadas pelos documentos ministeriais no âmbito do Português para o ensino básico levámos a cabo, em início de junho de 2012, uns questionários passados a alunos do 2.º e 3.º ciclo do ensino básico, para compreender como estes interpretam textos de Jorge Amado. Optámos por escolher textos que se encontram nas listas do PNL, como *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, que é aí sugerido para o 8.º ano, mas que passámos a alunos do 5.º ano, bem como *Capitães da areia*, obra sugerida para o 9.º ano, nas listas do PNL, mas que usámos para o 8.º ano.

O objetivo desses questionários era perceber a forma como textos de autores de língua portuguesa, no caso, de Jorge Amado, são recebidos/interpretados pelos alunos do ensino básico (2.º e 3.º ciclo) e podem usar-se proficuamente em anos anteriores aos que estão previstos nas sugestões dos Programas de Português do Ensino Básico e do PNL.

p. 4.

⁶ Helena Buescu; José Morais; Maria Regina Rocha; Violante Magalhães, 2012, p. 6.

Os questionários foram passados a alunos de duas escolas, uma do meio urbano, de Coimbra, e outra de uma vila do distrito de Coimbra, um meio semiurbano⁷. Pretendia perceber-se se existia uma influência do meio em que as crianças/jovens estão inseridas/os e a eventual relação para a receção destes textos. Constatou-se, porém, que esta variável não tem implicações para os resultados finais. Deste modo, optou-se por apresentar os resultados sem ter em conta o meio a que pertencem os alunos. Quando em algum item a relevância dos resultados se possa justificar por esta variável, isso será referido.

No total foram respondidos 158 questionários: 78 questionários do 5.º ano e 80 questionários do 8.º ano, correspondendo a 4 turmas do 5.º ano e 4 turmas do 8.º ano, duas turmas de cada escola, por ano. Do 6.º ano responderam 42 alunos do meio urbano e 36 do meio semiurbano. Do 8.º ano, responderam 40 alunos do meio urbano e 40 alunos do meio semiurbano.

Os questionários eram constituídos por dois grupos: um primeiro grupo de leitura e interpretação de um excerto retirado de uma destas duas obras de Jorge Amado; o segundo grupo continha questões de cultura literária, que visava perceber se os alunos conseguem identificar autores e obras de língua oficial portuguesa, se costumam ler estes autores e qual a receptividade a estes (ver Anexos 1 e 2).

O questionário passado aos alunos do 5.º ano continha um excerto de *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*⁸, retirado das páginas 31 e 32 (ver Anexo 1), ou seja, a um passo em que se assiste à caracterização do Gato Malhado, do capítulo “A estação da Primavera”.

O questionário passado ao 8.º ano continha um excerto de *Capitães da areia*⁹, retirado das páginas 27 e 28 (ver Anexo 2). Trata-se de um extrato do 1.º capítulo, “O trapiche”, da segunda parte do romance,

⁷ Agradecemos a colaboração das professoras que gentilmente se disponibilizaram para passar os questionários nas suas Escolas: Isabel Amoroso, Margarida Oliveira, Regina Pimentel, Susana Simões e Teresa Pereira.

⁸ Jorge Amado, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

⁹ Jorge Amado, *Capitães da areia*, Alfragide, Leya, 2008.

em que se faz a apresentação do local abandonado ao pé do mar, onde moram os meninos abandonados, e da caracterização de Pedro Bala, o líder dos capitães de areia.

Escolheram-se excertos onde houvesse léxico que pudesse ajudar os alunos a identificar a proveniência do texto.

2.1. Grupo I

As primeiras duas questões visavam perceber se o texto era conhecido dos alunos e se era de fácil compreensão. Constatámos que a esmagadora maioria não tinha ainda tido contacto com estes textos de Jorge Amado. Assim, 79% dos alunos do 5.º ano não conheciam *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*. Por sua vez, 85% dos alunos do 8.º ano não conheciam *Capitães da areia*. Dos alunos que já conheciam o texto, percebeu-se que tiveram contacto com os textos fora das aulas, como se pode constatar pela leitura do Quadro I.

| Obra / ano | Sim | Não | Se sim, foi lido em aula? | Não respondeu |
|---|-----|-----|---------------------------|---------------|
| <i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i> (5.º ano) | 32% | 79% | Sim: 4% Não: 28% | 0% |
| <i>Capitães da areia</i> (8.º ano) | 14% | 85% | Sim: 1% Não: 13% | 1 % |

Quadro I – Resposta à questão: “Conheces este texto?”

Esclarecido este ponto, pretendia-se saber se os alunos tinham compreendido os textos. Constatou-se que 68% dos alunos do 5.º ano e 82% dos alunos do 8.º ano afirmaram ter compreendido bem o texto. Percebe-se que os alunos do 8.º ano sentiram menos dificuldades na interpretação do texto, ainda que diferente, do que os alunos do 5.º ano, como se observa pelos resultados no Quadro II.

| Obra | Sim | Não | Não respondeu |
|---|-----|-----|---------------|
| <i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i> | 68% | 31% | 1 % |
| <i>Capitães da areia</i> | 82% | 11% | 7% |

Quadro II - Resposta à questão: “Compreendeste facilmente o texto?”

Quisemos também perceber se a partir do excerto os alunos conseguiriam identificar a nacionalidade do autor. A generalidade dos alunos identificou a forma de escrita como pertencendo a um autor estrangeiro. 58% dos alunos do 5.º ano e 60% dos alunos do 8.º ano especificaram que seria brasileiro. 18% dos alunos do 5.º ano e 4% dos alunos do 8.º ano identificaram o autor como sendo de nacionalidade portuguesa. 14% dos alunos do 8.º ano e 2,5% dos alunos do 5.º ano identificaram o autor: Jorge Amado. Vejamos os resultados traduzidos no Quadro III.

| Obra | Português | Estrangeiro: brasileiro | Jorge Amado | Não respondeu | Outras respostas |
|---|-----------|-------------------------|-------------|---------------|------------------|
| <i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i> | 18% | 58% | 2,5% | 11,5% | 10% |
| <i>Capitães da areia</i> | 4% | 60% | 14% | 12 | 10% |

Quadro III - Resposta à questão: “Quem será o autor? Será português ou estrangeiro (de que país)?”

Pediu-se também a sugestão de um título para o texto, de forma a perceber se sinteticamente os alunos tinham aprendido o sentido. Apesar de a maioria não conhecer os textos, os excertos escolhidos permitiram a 19% dos alunos do 5.º ano darem o título de “O Gato Malhado” e a 50% dos alunos do 8.º ano atribuírem o título de “Capitães da areia”, como se constata pelos resultados do Quadro IV.

| Obra | Título sugerido | Não respondeu |
|---|---|---------------|
| <i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i> | O Gato Malhado: 19% O Gato e a Goiabeira: 14% Outros: 64% | 3% |
| <i>Capitães da areia</i> | Capitães da areia: 50% Outros: 49% | 1% |

Quadro IV – Resposta à questão: “Que título darias ao texto?”

Seria pertinente perceber a razão da identificação do autor e aferir-se se os alunos sentem dificuldades na leitura deste género de textos. Assim, pediu-se o elencar de dificuldades, nomeadamente ao nível do vocabulário e da estrutura frásica. Para além de algum léxico consentâneo com realidades que não as de Portugal, era desejável que os alunos identificassem, por exemplo, estruturas frásicas de uso da próclise, em contextos em que se emprega a ênclise no português europeu, como em: “o esperou” (*O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*) e “Os outros se meteram” (*Capitães da areia*), por exemplo. Porém, se na recolha de léxico os alunos foram colaborando, o mesmo não aconteceu em relação às estruturas frásicas. Aqui poderíamos levantar hipóteses que se prendem com a competência e o desenvolvimento linguísticos não finalizados dos alunos nestes níveis de escolaridade, no âmbito de algumas estruturas sintáticas.

A escolha de um excerto com a identificação do local, (Salvador da) “Bahia”, foi também propositada. A pergunta 4 do Inquérito do 8.º ano pretendia ajudar os alunos a situar geograficamente a ação. Nesse sentido, 30 alunos (75%) do meio semiurbano identificaram corretamente a cidade e situaram-na no país respetivo. Apenas 5 alunos (12,5%) se limitaram a referir o nome da cidade, indicado no texto, e apenas outros 5 alunos (12,5%) não responderam. Por sua vez, 23 alunos (57,5%) do meio urbano identificaram a cidade e o país a que pertence, 7 alunos (17,5%) identificaram apenas a cidade e 10 alunos (25%) deram outras respostas.

No que concerne aos alunos do 5.º ano, estes identificaram no excerto de *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* como vocábulos desco-

nhcidos: capim (41%) e jaqueira (33%). As outras palavras desconhecidas referidas foram: “goiabeira”, com 29% de referências; “pilhérias” (23%) e “esquentasse” (15%). Apenas 2,5% dos alunos explicitaram que tinha percebido tudo e 8% não responderam a esta questão.

Em relação a *Capitães da areia* os vocábulos que levantaram mais dificuldades de interpretação foram: “quitanda” (27,5%) e “botequim” e “revanche” (estes últimos desconhecidos para 21% dos alunos). Foram ainda referidos vocábulos como “caboclo” (com 19% de referências); “trapiche” (15%), “balaço” (14%) e “engajou” (12,5%).

O número de alunos que não respondeu (34%) pode ser compreendido como alunos que não sentiram dificuldades, ainda que nos pareça que vocabulário específico, como o atrás referido, levante problemas nestas idades, sobretudo para quem não tenha contacto com a cultura brasileira e/ou africanas. No 8.º ano a percentagem de alunos que diz ter compreendido todos os vocábulos (14%) é superior à do 5.º ano (2,5%), o que é consentâneo com a resposta à questão 2 (ver Quadro II), sobre a compreensão global dos textos.

Em relação às expressões que causaram dificuldade de interpretação em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, no 5.º ano, 67% dos alunos não responderam, o que pode significar que as expressões inseridas no contexto permitiram aos alunos compreender o sentido global do texto. 5% dos alunos dizem ter percebido tudo. Dos alunos que responderam, as frases indicadas foram: “Deitava-se pela manhã sobre o capim para que o Sol o esquentasse, mas, apenas o Sol subia no céu, ele o abandonava por qualquer sombra cariciosa” (8 alunos: 10,3%); “Durante algum tempo, devido a esta aventura, a Goiabeira foi a vítima predileta das pilhérias (de mau gosto) dos habitantes do parque. Até a Velha Coruja, que morava na jaqueira, riu quando lhe contaram a história” (7 alunos: 9%); “Durante muito tempo, uma Goiabeira de tronco carunchoso alimentou a ilusão de que o Gato Malhado a amava e disso se vangloriou perante todas as árvores do parque” (2 alunos: 2,6%).

No que diz respeito às expressões que os alunos do 8.º ano elencaram como causando-lhes dificuldades em *Capitães da areia*, há a referir

estruturas de frases onde apareciam os vocábulos atrás identificados. Exemplo: “Quis surrar ele”. Destes alunos, 35% não responderam a esta questão e 21% referiram não ter sentido quaisquer dificuldades.

O elevado número de respostas em branco a esta questão¹⁰, em inquéritos que foram preenchidos na íntegra e cujos alunos, na maioria, parecem ter estado empenhados em responder, parece indiciar que a falta de resposta se deve ao facto de os alunos não terem sentido dificuldades. Ainda assim, estranhámos que não tenha havido um maior número de alunos a referenciar o léxico elencado em cima.

2.2. Grupo II

O questionário era constituído por um segundo grupo que visava perceber a cultura geral dos alunos a nível das literaturas africanas e brasileira. No 5.º ano a maioria dos alunos considerou que Jorge Amado é português. Só 25% o consideraram brasileiro. No 8.º ano, os alunos dividem-se entre 41%, que o consideram um autor português, e 49%, que creem ser Jorge Amado um autor brasileiro, como se pode aferir pela análise do Quadro V.

| Ano | Origem do autor | Portuguesa | Africana | Brasileira | Não sei | Não responde |
|---------|-----------------|------------|----------|------------|---------|--------------|
| 5.º ano | Jorge Amado | 63% | 1% | 25% | 10% | 1 % |
| 8.º ano | Jorge Amado | 41% | 4% | 49% | 5% | 1 % |

Quadro V: Resposta à questão: “No quadro seguinte, marca com uma cruz a origem de cada um dos autores indicados”.

Pretendeu-se também perceber se os alunos conheciam *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, bem como *Capitães da areia*. No 5.º ano, 50% diz conhecer *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* e

¹⁰ O Questionário falhou neste ponto, na medida em que deveria ter previsto a possibilidade de resposta “não senti dificuldades”, de modo a poder ter-se a certeza da interpretação a atribuir às respostas em branco.

apenas 6,5% conhece *Capitães da areia*. No 8.º ano, por sua vez, estas percentagens aumentam e 93% diz conhecer *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* e 41% *Capitães da areia*. No entanto, estas respostas não são coerentes com as respostas à questão 1 do Questionário, pois, nesse momento, os alunos não identificaram o excerto que lhes foi apresentado. De qualquer forma, constata-se que os alunos, à medida que avançam no ensino básico, vão tendo mais contacto com textos de Jorge Amado e nomeadamente com as obras de que nos ocupamos aqui. Vejam-se os resultados do Quadro VI.

| Ano | Texto | Sim | Não | Não me lembro | Não responde |
|---------|---|------|-----|---------------|--------------|
| 5.º ano | <i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i> | 50% | 40% | 9% | 1 % |
| | <i>Capitães da areia</i> | 6,5% | 87% | 0% | 6,5% |
| 8.º ano | <i>O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá</i> | 93% | 5% | 2% | 0% |
| | <i>Capitães da areia</i> | 41% | 50% | 6% | 3% |

Quadro VI – Resposta à questão: “Conheces alguns dos textos seguintes (marca a resposta com uma cruz)?”

Para além de Jorge Amado, que outro(s) texto(s) ou autor(es) os alunos conheceriam? À questão: “Já leste algum texto de um autor brasileiro?”, 46% dos alunos referiram já ter lido, nomeadamente, *Meu pé de laranja lima*; *Gabriela, cravo e canela* e a banda desenhada *Turma da Mónica*, não fazendo a distinção entre texto literário e texto de banda desenhada, que, de facto, a interpretação abrangente da questão permitia.

No 8.º ano, 60% dos alunos referiram já ter lido textos de autores brasileiros, indicando um dos seguintes: *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*; *Capitães da areia* e *Meu pé de laranja lima*. Há uma percentagem de 14% de alunos (do meio urbano) que refere ter lido dois livros, geralmente, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* e *Meu pé de laranja lima*. Há um aluno da escola do meio semiurbano que diz já ter lido: *O país do carnaval*; *Seara vermelha* e *Jubiabá*.

Esta percentagem confirma o que dissemos atrás: o contacto com a literatura brasileira vai-se fomentando, ainda que tenuemente, ao longo do ensino básico.

Quisemos saber, também, onde tinham tido contacto com as obras de literatura brasileira: em sala de aula, na biblioteca, em casa, etc. Apesar da maioria dos alunos do 5.º ano não ter respondido a esta questão (61%), 23% diz ter lido estes livros em casa e 15% em sala de aula.

No que diz respeito ao 8.º ano, 33% dos alunos leram textos em sala de aula e apenas 20% em casa. No caso dos alunos do meio urbano, do 5.º ano, é em casa que tiveram, sobretudo, contacto com os textos brasileiros. Dos 23% do total de alunos que dizem ter lido textos brasileiros em casa, 18% são alunos do meio urbano. O mesmo já não acontece com os do 8.º ano. Apesar da inversão dos resultados do 5.º para o 8.º ano, no que concerne ao papel da sala de aula como difusora de obras, isso acontece com as turmas da escola urbana, ou seja, no 8.º ano, dos 33% dos alunos que dizem ter tido contacto com textos brasileiros em sala de aula, 28% são alunos da escola urbana. Por sua vez, dos 15% dos alunos do 5.º ano que dizem ter lido em sala de aula os textos brasileiros, 13% são do meio semiurbano. Verificamos, assim, que não há um padrão de resposta influenciada pelo meio/Escola a que os alunos pertencem. Observemos, então, os resultados obtidos, no Quadro VII.

| Ano | Em sala de aula | Na biblioteca | Em casa | Em casa e em sala de aula | Não responde |
|---------|-----------------|---------------|---------|---------------------------|--------------|
| 5.º ano | 15% | 1% | 23% | 0% | 61% |
| 8.º ano | 33% | 0% | 20% | 4% | 43% |

Quadro VII – Resposta à questão: “Onde [leste o(s) texto(s) do(s) autor(es) brasileiro(s)]”?

Já referimos que o espaço atualmente dedicado à literatura brasileira nos Programas de Português é muito residual. Estarão os alunos em consonância com este tipo de opções? Questionados sobre se gostariam de aprender mais sobre estas literaturas/culturas (africanas e)

brasileiras, os alunos do 5.º ano parecem mostrar mais curiosidade, havendo 83% dos alunos que se mostram predispostos a isso, contra 66% do 8.º ano. De referir que a diferença percentual entre as respostas dos alunos do meio urbano e semiurbano a esta questão situa-se no 1%, não havendo qualquer interferência da variável “meio” nos resultados. Vejamos os resultados através do Quadro VIII.

| Ano | Sim | Não | Não respondeu |
|---------|-----|-----|---------------|
| 5.º ano | 83% | 10% | 7% |
| 8.º ano | 66% | 31% | 3% |

Quadro VIII – Resposta à questão: “Gostarias de aprender mais sobre estas literaturas/culturas africanas e brasileiras?”

A justificação apresentada pelos alunos que gostariam de aprender mais denota o interesse por outras culturas e interesse em conhecer outras literaturas, gosto pela leitura, interesse por outras histórias e mundividências diferentes. Nas respostas negativas, os alunos justificam-se, dizendo ter mais interesse pela literatura portuguesa.

Algumas conclusões

Do que foi dito em cima, infere-se que nem sempre as sugestões das Metas Curriculares vão ao encontro das apresentadas nos Programas de Português do Ensino Básico, nem do PNL, como se constatou no nosso ponto 1.

Apesar de não haver consenso sobre o ano de escolaridade adequado à leitura das obras de Jorge Amado, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* e *Capitães da areia* poderão ser estudadas antes do 8.º ou 9.º anos de escolaridade (anos, respetivamente, previstos pelo PNL). *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* poderá, inclusive, ser abordado no 2.º ciclo do ensino básico, independentemente do meio (urbano/semiurbano) em que a escola está inserida.

A partir destes questionários, que, sublinhe-se, dizem respeito apenas à realidade aqui apresentada, não sendo suficientes para generalizar a nível nacional, podemos concluir, também, que a situação até nem é muito desoladora. Escrevemos “até”, porque, pelas respostas dadas, os alunos mostraram compreender os excertos que analisaram, aderiram bem às passagens e às tarefas pedidas, indicaram alguns textos e autores brasileiros que conhecem, nomeadamente Jorge Amado, mostram querer continuar a estudar este autor e outros de países de língua oficial portuguesa.

Neste momento, parece, no entanto, que se os professores (e manuais) se restringirem ao cumprimento das Metas Curriculares, os alunos só poderão ter contacto com a literatura brasileira no 9.º ano. Contacto esse que não passará, incompreensivelmente, por Jorge Amado. Se assim for, a leitura deste autor dependerá da influência de professores de Português mais despertos para as literaturas estrangeiras de língua portuguesa, da influência da família, das bibliotecas, das listas do PNL.

Anexo 1

Alunos do 5º ano

Escola: _____ Ano: _____ Data: _____

GRUPO I

Lê o excerto seguinte:

“Um gato mau. Mau e egoísta. Deitava-se pela manhã sobre o capim para que o Sol o esquentasse, mas, apenas o Sol subia no céu, ele o abandonava por qualquer sombra cariciosa. Ingrato. Durante muito tempo, uma Goiabeira de tronco carunchoso alimentou a ilusão de que o Gato Malhado a amava e disso se vangloriou perante todas as árvores do parque. Só porque ele vinha, flexível, corpo sensual, rascar-se contra seu tronco nodoso no meio das tardes solarengas. A Goiabeira, que passava por ser uma original, sentiu-se vaidosa com a preferência de um tipo tão difícil e discutido. Procurou um cirurgião plástico, limpou-se de todos os nós que lhe enfeavam o tronco, fez-se bela para o Gato Malhado. E, de tronco liso e limpo, o esperou. Mas quando ele viu que não podia coçar-se naquele tronco sem nós nem reentrâncias, voltou as costas à Goiabeira e jamais sequer novamente a mirou. Durante algum tempo, devido a esta aventura, a Goiabeira foi a vítima predileta das pilhérias (de mau gosto) dos habitantes do parque. Até a Velha Coruja, que morava na jaqueira, riu quando lhe contaram a história.”

Responde às questões seguintes:

1. Conheces este texto? Sim ☐ Não ☐
1.1. Se conheces o texto, foi em aula que o leste? Sim ☐ Não ☐
2. Compreendeste facilmente o texto? Sim ☐ Não ☐
3. Quem será o autor? Será português ou estrangeiro (de que país)?

3.1. Retira do texto frases ou expressões que te permitam tirar essas conclusões.

4. Onde pensas que se passa a ação?

4.1 Porquê?

5. Que título darias ao texto?

6. Que dificuldades tiveste na leitura do texto?
Vocabulário que não percebi:

Estrutura de frases que não percebi:

GRUPO II

Responde, agora, às seguintes questões:

1. No quadro seguinte, marca com uma cruz a origem de cada um dos autores indicados:

| Autor / Origem | Portuguesa | Africana | Brasileira | Não sei |
|----------------------------------|------------|----------|------------|---------|
| Mia Couto | | | | |
| José Eduardo Agualusa | | | | |
| Ondjaki | | | | |
| Jorge Amado | | | | |
| Manuel Rui | | | | |
| Machado de Assis | | | | |
| Vinicius de Moraes | | | | |
| João Ubaldo Ribeiro | | | | |
| Miguel Torga | | | | |
| Carlos Drummond de Andrade | | | | |
| José Saramago | | | | |
| Cecília Meireles | | | | |
| João Melo | | | | |
| António Lobo Antunes | | | | |
| José Craveirinha | | | | |
| Manuel Bandeira | | | | |
| Sophia de Mello Breyner Andresen | | | | |
| Fernando Sabino | | | | |
| Luís Fernando Veríssimo | | | | |
| Alice Vieira | | | | |

2. Conheces alguns dos textos seguintes (marca a resposta com uma cruz)?

| Texto | Sim | Não | Não me lembro |
|---|-----|-----|---------------|
| <i>A girafa que comia estrelas</i> | | | |
| <i>O beijo da palavrinha</i> | | | |
| <i>O gato e o escuro</i> | | | |
| <i>Ynari – a menina das cinco tranças</i> | | | |
| <i>A substância do amor e outras crónicas</i> | | | |
| <i>Estórias abensonhadas</i> | | | |
| <i>Mar me quer</i> | | | |
| <i>Momentos de aqui</i> | | | |
| <i>Os da minha rua</i> | | | |
| <i>Quem me dera ser onda</i> | | | |
| <i>O gato malhado e a andorinha Sinhá</i> | | | |
| <i>Capitães de areia</i> | | | |
| <i>O alienista</i> | | | |
| <i>A gente se acostuma a tudo</i> | | | |
| <i>O menino no espelho</i> | | | |
| <i>Comédias para se ler na escola</i> | | | |

3. Conheces outros autores africanos ou brasileiros que não estejam indicados atrás?

Africanos: _____

Brasileiros: _____

4. Já leste textos de autores africanos de língua portuguesa? Sim ☐ Não ☐

Quais? _____

Onde? Em sala de aula ☐

na biblioteca ☐

em casa ☐

5. Já leste algum texto de um autor brasileiro? Sim ☐ Não ☐

Qual? _____

Onde? Em sala de aula ☐

na biblioteca ☐

em casa ☐

6. Gostarias de aprender mais sobre estas literaturas/culturas africanas e brasileiras?

Sim ☐

Não ☐

Porquê?

Anexo 2

Escola: _____ Ano: _____ Data: _____

GRUPO I

Lê o excerto seguinte:

“É aqui também que mora o chefe dos Capitães da Areia: Pedro Bala. Desde cedo foi chamado assim, desde seus cinco anos. Hoje tem 15 anos. Há dez que vagabundeia nas ruas da Bahia. Nunca soube de sua mãe, seu pai morrerá de um balaço. Ele ficou sozinho e empregou anos em conhecer a cidade. Hoje sabe de todas as suas ruas e de todos os seus becos. Não há venda, quitanda, botequim que ele não conheça. Quando se incorporou aos Capitães da Areia o cais recém-construído atraiu para as suas areias todas as crianças abandonadas da cidade o chefe era Raimundo, o Caboclo, mulato avermelhado e forte.

Não durou muito na chefia o caboclo Raimundo. Pedro Bala era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe. Um dia brigaram. A desgraça de Raimundo foi puxar uma navalha e cortar o rosto de Pedro, um talho que ficou para o resto da vida. Os outros se meteram e como Pedro estava desarmado deram razão a ele e ficaram esperando a revanche, que não tardou. Uma noite, quando Raimundo quis surrar Barandão, Pedro tomou as dores do negrinho e rolaram na luta mais sensacional a que as areias do cais jamais assistiram. Raimundo era mais alto e mais velho. Porém Pedro Bala, o cabelo loiro voando, a cicatriz vermelha no rosto, era de uma agilidade espantosa e desde esse dia Raimundo deixou não só a chefia dos Capitães da Areia, como o próprio areal. Engajou tempos depois num navio.

Todos reconheceram os direitos de Pedro Bala à chefia, e foi desta época que a cidade começou a ouvir falar nos Capitães da Areia, crianças abandonadas que viviam do furto. Nunca ninguém soube o número exato de meninos que assim viviam. Eram bem uns cem e destes mais de quarenta dormiam nas ruínas do velho trapiche.

Vestidos de farrapos, sujos, semi-esfomeados, agressivos, soltando palavões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas.”

Responde às questões seguintes:

1. Conheces este texto? Sim ☐ Não ☐
1.1. Se conheces o texto, foi em aula que o leste? Sim ☐ Não ☐

2. Compreendeste facilmente o texto? Sim ☐ Não ☐

3. Quem será o autor? Será português ou estrangeiro (de que país)?

- 3.1. Retira do texto frases ou expressões que te permitam tirar essas conclusões:

4. Onde se passa a ação? Refere o local e o país.

4.1 Retira do texto a expressão que te permite tirar essas conclusões.

5. Que título darias ao texto?

6. Que dificuldades tiveste na leitura do texto?

Vocabulário que não percebi:

Estrutura de frases que não percebi:

GRUPO II

Responde, agora, às seguintes questões:

1. No quadro seguinte, marca com uma cruz a origem de cada um dos autores indicados:

| Autor / Origem | Portuguesa | Africana | Brasileira | Não sei |
|----------------------------------|------------|----------|------------|---------|
| Mia Couto | | | | |
| José Eduardo Agualusa | | | | |
| Ondjaki | | | | |
| Jorge Amado | | | | |
| Manuel Rui | | | | |
| Machado de Assis | | | | |
| Vinicius de Moraes | | | | |
| João Ubaldo Ribeiro | | | | |
| Miguel Torga | | | | |
| Carlos Drummond de Andrade | | | | |
| José Saramago | | | | |
| Cecília Meireles | | | | |
| João Melo | | | | |
| António Lobo Antunes | | | | |
| José Craveirinha | | | | |
| Manuel Bandeira | | | | |
| Sophia de Mello Breyner Andresen | | | | |
| Fernando Sabino | | | | |
| Luís Fernando Veríssimo | | | | |
| Alice Vieira | | | | |

2. Conheces outros autores africanos ou brasileiros que não estejam indicados no quadro?

Africano: _____

Brasileiro: _____

3. Conheces alguns dos textos seguintes (marca a resposta com uma cruz)?

| Texto | Sim | Não | Não me lembro |
|---|-----|-----|---------------|
| <i>A girafa que comia estrelas</i> | | | |
| <i>O beijo da palavrinha</i> | | | |
| <i>O gato e o escuro</i> | | | |
| <i>Ynari – a menina das cinco tranças</i> | | | |
| <i>A substância do amor e outras crónicas</i> | | | |
| <i>Estórias abensonhadas</i> | | | |
| <i>Mar me quer</i> | | | |
| <i>Momentos de aqui</i> | | | |
| <i>Os da minha rua</i> | | | |
| <i>Quem me dera ser onda</i> | | | |
| <i>O gato malhado e a andorinha Sinhá</i> | | | |
| <i>Capitães de areia</i> | | | |
| <i>O alienista</i> | | | |
| <i>A gente se acostuma a tudo</i> | | | |
| <i>O menino no espelho</i> | | | |
| <i>Comédias para se ler na escola</i> | | | |

4. Já leste textos de autores africanos de língua portuguesa? Sim ☐ Não ☐
Quais? _____

Onde? Em sala de aula ☐ na biblioteca ☐ em casa ☐

5. Já leste algum texto de um autor brasileiro? Sim ☐ Não ☐
Qual? _____

Onde? Em sala de aula ☐ na biblioteca ☐ em casa ☐

6. Gostarias de aprender mais sobre estas literaturas/culturas africanas e brasileiras?

Sim ☐ Não ☐

Porquê?

O objetivo deste questionário é perceber a forma como textos de autores de língua portuguesa são recebidos/interpretados pelos alunos do ensino básico.

Obrigada pela colaboração!

Lolá Geraldês Xavier.

“A verdade está no fundo de um poço”: a vida que é um romance de longo curso

Luísa Marinho Antunes¹

Fernando Pessoa, em “Crónica decorativa II”, abre o texto com a expressão da tristeza do narrador de saber real o que até ao momento achara (e prezara justamente por esse facto) ser do campo do imaginário, da matéria do sonho, tudo por causa do modo como a “ciência grassa e o espírito científico nos ataca”:

Soube hoje uma coisa que me desgostou – que a Pérsia realmente existe. Eu julgava que a Pérsia era apenas o nome especial que se dava à beleza de certos tapetes. Agora parece que um explorador moderno afirma a sua existência. [...] Se daqui a pouco o polo sul vai também desatar a ser real, não sei a que ponto chegaremos. Breve existirá tudo e não está longe o dia, talvez, em que basta sonharmos uma rainha medieval para ela nos entrar,

¹ Universidade da Madeira / Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

contemporânea e anatomizável, pela porta dentro, depois de bater à realidade da campainha e se fazer anunciar pela presença beiroa da criada.²

Pode-se quase imaginar qual seria a resposta do narrador de Pessoa ao narrador de *Os velhos marinheiros ou O Capitão de longo curso* de Jorge Amado quando, no *explicit*, deixa ao leitor a pergunta:

Onde está a verdade, respondam-me por favor: na pequena realidade de cada um ou no imenso sonho humano? Quem a conduz pelo mundo afora, iluminando o caminho do homem? O Merítissimo Juiz ou o paupérrimo poeta? Chico Pacheco, com sua integridade, ou o comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de longo curso?³

“Afinal, digam-me os senhores com suas luzes e experiência, onde está a verdade, a completa verdade?”⁴. Explicara no início da obra o narrador que a verdade está no fundo do poço, a que a autoridade em cultura da cidade juntara “no fundo do poço e nua”⁵. O narrador, poeta apaixonado que se propõe estabelecer os factos ligados à personagem do comandante Moscoso de Aragão para concorrer ao prémio do Arquivo Público, convencido da verdade prática do provérbio, isto é, que a verdade é de difícil revelação e que se cobre de muitos véus, sendo necessário mergulhar na escuridão do poço, arma-se de aspirações a historiador. Profere, por isso, as suas sérias e científicas intenções à maneira dos cronistas medievais, assegurando o leitor da intenção de manter a objetividade, a serenidade, de seguir sempre o método investigativo e de se guiar pela procura da verdade, da verdade completa, comprovável.

² Fernando Pessoa, *Contos completos, fábulas & crónicas decorativas*, organização, prefácio e notas Zetho Cunha Gonçalves, Lisboa, Antígona, 2012, p. 35.

³ Jorge Amado, *Os velhos marinheiros ou O Capitão de longo curso*, 9.^a ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, [1961] 1994, p. 268.

⁴ Jorge Amado, 1994, p. 267.

⁵ Jorge Amado, 1994, p. 14.

O autor revela-se, na história das verdades, “um tanto quanto sa-lafrário”, acusação que fará ao “nosso narrador”⁶, já que nunca lhe oferece qualquer hipótese de vencer o ambicionado prémio atribuído pelos lentes que constituem o júri do Arquivo Histórico. De facto, o narrador mostra-se inconsciente de quanto possa a verdade da poesia ser diferente da verdade do historiador e que mesmo Fernão Lopes, que também se propusera desenterrar as verdades do passado, apresentando as versões mais diferentes dos eventos históricos, acabara sempre por escolher as mais longas, com mais episódios, feitos de intrigas e maldades humanas, de sentimentos escondidos que habilmente revela, fugindo-lhe a pena para a verdade-verosimilhança da ficção em detrimento da verdade da história. Diferença que Aristóteles, em *Poética*, já constatará e que afirmara ser nela que se baseava a liberdade do poeta em representar não o que tinha acontecido, mas o que poderia acontecer.

Uma verdade artística que Alfred de Vigny (1797-1863), em *Cinq-Mars* (1826), e de novo no prefácio da quarta edição de *Réflexions sur la Vérité dans l’Art* (1829), colocando a questão no campo ético, exprime como sendo preferível: a “*vérité de l’art*” é mais verdadeira do que o “*vrai du fait*”, porque aquela não se limita a reproduzir o verdadeiro, mas sublima-o. São duas as paixões que conduzem o homem: o amor pelo verdadeiro e o amor pelo fabuloso. Vigny não se questiona sobre os critérios pelos quais a “Verdade” metamorfoseia o “Verdadeiro”, sendo este, em si, já um “Verdadeiro” metamorfoseado pelo historiador, pela testemunha, por quem conta. Contar um caso, os eventos que se passaram, não é assim mais do que um retrato de um outro retrato – o retrato que o historiador / testemunha / contador fez a partir de outros retratos, incluindo os documentais.

Provas documentais há muitas em *Os velhos marinheiros* a confundir o narrador e mostrando-se pouco fiáveis, ainda que o Meritíssimo Dr. Siqueira opine, quando se levanta a dúvida de o comandante ser um impostor, que este é comandante de verdade por ter na sala o diploma

⁶ Jorge Amado, 1994, p. 47.

de capitão de longo curso e o grau de cavaleiro da Ordem de Cristo. O leitor saberá mais tarde, pela narrativa-relatório do invejoso Chico Pacheco – de quem é lícito o leitor desconfiar, porque também ele floreia a verdade a favor do interesse que possa suscitar na cidade a sua causa em tribunal –, que comprara ambos, usando as influências de conhecidos, e era apenas um comandante de secos e molhados. Mas, como a verdade até está no fundo do poço, ao narrador e aos habitantes da cidade não apresenta grande interesse o Verdadeiro fenomenológico, porque a tensão da narrativa está justamente no que Maria de Fátima Marinho, a propósito do romance histórico, designa por desafio da dialética entre o verdadeiro e o verosímil: o que *realmente* se viu documentado e o que *imaginariamente* se afirmou ter visto⁷.

Não admira, por isso, que o narrador se confesse um “esforçado historiador” atrapalhado com os anais embrulhados, com versões desencontradas e opostas, o poço “atravancado de obstáculos, rodas de leme e devassas mulheres da vida”, acusado de não ter datas na sua pesquisa (“Onde já se viu livro de história sem datas? O que é a História, senão uma sucessão de datas a recordar feitos e factos?”), lembra o Meritíssimo⁸). O autor instala precisamente na tensão entre a realidade comezinha dos homens e a História, entre a emoção da narrativa e a frieza dos factos, a “ração de aventura, de sua parcela de heroísmo” (como declara a personagem do poeta modernista Telémaco) e as provas concretas e materiais (“diplomas, mapas, cronógrafo”), entre as batalhas nos mares imaginados e a chatice comedida da vida, um humor cheio de amor pela humanidade, “um humor humanista”. Isto porque se denuncia a reescrita e a recomposição que cada um faz da sua história, recupera a valorização dos antigos aedos que, atentos à audiência, faziam mudanças nos poemas para prender a sua atenção, numa empa-

⁷ Cf. Maria de Fátima Marinho, “O romance histórico de Alexandre Herculano”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto: Línguas e Literaturas*, Porto, II Série, vol. IX (1992), p. 99.

⁸ Jorge Amado, 1994, p. 152.

tia entre quem conta e quem ouve, antiga aliança secreta de verdades e de sonhos.

Ninguém, no fundo do poço, é quem diz ser na viagem de longo curso que é a vida: nem Chico Pacheco, nem o comandante, nem a baquetana Clotilde, nem o Meritíssimo (que mantém casa para a amante, Dondoca), nem o narrador (amigo do Meritíssimo, mas que aproveita as noites com a Dondoca e os presentes que esta recebe do Doutor), nem Dondoca, nem a dona da pensão, Carol, nem Dorothy. Todos se refazem, reescrevem, recompõem, no passado e no presente, nas histórias que contam, e através desse artifício auto-narrativo captam a atenção das senhoras idosas, no tombadilho do Ita, que “abandonavam o tricot e o crochet, na emoção da narrativa”⁹. Todos, os que contam e os que ouvem, são mais felizes nos sonhos que povoam a realidade do que na realidade em si. Mas, não é o sonho o ponto de interseção com o real?

O poço, onde a verdade está segundo as informações obtidas pelo narrador, é a abertura pela qual se acede ao mundo subterrâneo, às águas que escorrem na profundidade, lugar das forças misteriosas. Nas representações protocristãs do Paraíso nota-se a presença de um poço de água do qual correm quatro rios, como se no fundo do poço se situassem diversas ligações aos elementos. Mundo misterioso, inacessível à vida quotidiana, dá acesso às fontes da vida que aplacam a sede de conhecimento superior. Escreve Gaston Bachelard: “Onde está o real: no céu ou no fundo das águas? O infinito, em nossos sonhos, é tão profundo no firmamento quanto sob as ondas”¹⁰.

De facto, *Velhos marinheiros* é feito de duplas imagens, pontos de junção do sonho, como lhes chama Bachelard, articulação em que se muda de registo, de matéria, a água assumindo o céu. Um leitor realista, adverte o autor, recusa-se a aceitar o espetáculo dos reflexos como um convite onírico, a dinâmica do sonho e as impressões de leveza,

⁹ Jorge Amado, 1994, p. 186.

¹⁰ Gaston Bachelard, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 51.

verá apenas em Aragão, como o comissário de Jorge Amado, o comandante de opereta. Não sabe que a miragem corrige o real, como propõe Bachelard, faz cair as suas rebarbas e misérias. Quem é mais verdadeiro: Vasco que se sonha comandante, ou o comandante que vive em Vasco, “senhor daquela força antiga a levantar fardos de xarque e bacalhau, barricas de manteiga, a sustentar a roda do leme em meio às tempestades, timoneiro sem rival”¹¹?

O narrador surpreende Vasco Argão na coberta do navio (“Estava o comandante imerso em profundo devaneio”¹²), lembra as escalas em cais com família a esperá-lo, a esposa macerada de saudades, o coração ardente no seio de mulheres desconhecidas, só com o seu navio, com as suas viagens, numa verdadeira interseção entre um mundo, sonhado, a entrar pelo mundo real. É o devaneio criador de que escreve Bachelard, a função subjetiva do mundo, a visão de um outro mundo: “Uma poça contém um universo. Um instante de sonho contém uma alma inteira”¹³.

O narrador olha o fundo do poço à procura da verdade do passado e só pode encontrar uma explicação do campo afetivo, mais do que racional, já que o tempo, que Aristóteles, dizia “número do movimento segundo o antes e o depois”, é movimento¹⁴. A vida encontra a sua fluidez na forma mais fragmentada, porque essa é a forma da natureza humana.

Por isso, a estrutura narrativa de *Velhos marinheiros* se pode dizer de longo curso como a vida, a fluir de um passado / passados para o momento presente do narrador, para o presente do autor que o julga e organiza os capítulos com mordaz ironia, o *ad infinitum* de Einstein, em que se atualiza sempre o passado, interpretando-o a partir de si próprio no presente. Bem vivido e livre de remorsos, sem medo e sem

¹¹ Jorge Amado, 1994, p. 260

¹² Jorge Amado, 1994, p. 199.

¹³ Gaston Bachelard, 1998, p. 53.

¹⁴ Aristóteles, *Physica*, tradução de W. D. Ross, Livro IV, 14, Oxford, University Press, 1977, p. 223.

se deixar aterrorizar pelo que já passou, nas palavras de Sêneca¹⁵, o passado imagina-se e sonha-se livre para que as personagens tenham futuro: Clotilde não foi deixada aos 27, mas aos 17; o pretendente no passado reescrito pela baquetana era rico e foi ela que acabou por decidir acabar com o casamento e não o contrário. Pode-se considerar a sua história uma mistificação do passado ou um bater em portas que abram novas possibilidades de casualidade dos acontecimentos? Pergunta o narrador:

Está a verdade naquilo que sucede todos os dias, nos quotidianos acontecimentos, na mesquinhez e chatice da vida da imensa maioria dos homens ou reside a verdade no sonho que nos é dado sonhar para fugir da nossa triste condição? Como se elevou o homem em sua caminhada pelo mundo: através do dia a dia de misérias e futricas, ou pelo livre sonho, sem fronteiras nem limitações? Quem levou Vasco da Gama e Colombo ao convés das caravelas?¹⁶

Vasco Moscoso de Aragão reescreve a sua vida pelo sonho, único capaz de ser o motor que “atualiza” a vida, usando dos mesmos instrumentos do escritor, a imaginação e a verosimilhança. Faz justamente como o autor Emilio Salgari (1862-1911) (talvez a inspiração para Jorge Amado) que se intitulava e vestia como comandante, não tendo passado de aluno do Regio Istituto Tecnico e Nautico “P. Sarpi” di Venezia, com uma pequena viagem no Adriático, o mar de casa, e se fazia chamar comandante, contava histórias aventurosas passadas de que era protagonista nos mares do Oriente, chegando a desafiar um dos que o consideravam mentiroso para um duelo, como fará também Aragão. Aliás, o capitão de Amado lembra Salgari também no aspeto físico e na forma de vestir, fardado e com comenda, como se fazia fotografar o escritor italiano. Era importante ter feito as viagens que dizia ter feito? À semelhança da personagem Telémaco, em *Velhos marinheiros*, Jorge Luis Borges afirmou que as narrativas de Emilio Salgari são

¹⁵ Cf. Sêneca, *Sobre a brevidade da vida*, Porto Alegre, L & PM, 2007, p. 40.

¹⁶ Jorge Amado, 1994, pp. 267-268.

formas de felicidade, não objetos de juízo, como salientou Ana Maria Machado¹⁷.

No fundo poço, na profundidade em que se unem os dois mundos, engendra-se a narrativa. Narrar, como lembra Daniela Marcheschi, no seu último livro intitulado *Il sogno della letteratura*, vem da mesma base latina de *gnarus*, “aquele que sabe”, “que tem a cognição” e o sonho conduz justamente ao conhecimento, à compreensão das coisas, induz à ação, abre ao futuro. Daí que o sonho una o escritor e o leitor, aqueles que mantêm vivo o sonho, como Dom Quixote, escreve a autora, que sonha um mundo fantástico num mundo mesquinho de homens pequeninos:

*E della pazzia delle utopie gli esseri umani hanno bisogno, ancora una volta, per la loro condizione antropologica, che è fatta di memoria del passato, percezione del presente, attesa e costruzione, progetto del futuro.*¹⁸

Segunda a estudiosa, o sonho do escritor passa pela sua responsabilidade e o escritor autêntico é o que acredita que a literatura possa mudar o mundo, por isso, age como um guardião do valor da palavra e das tradições literárias, recolhendo os casos, as vidas dos homens, procurando transmitir valores autênticos e íntimos através de formas novas, sonhando o sentido da literatura¹⁹.

Jorge Amado defende o poder da narrativa, da sua capacidade e responsabilidade de chegar ao coração dos homens, despertando-os para o sonho que não é sinónimo de irresponsabilidade, mas só o início de outra narrativa, na qual os homens são mais fortes, as mulheres mais belas, todos lutam pela amizade, pela honra, defendem os inocentes, levantam-se pelos mais fracos, ainda que à noite voltem a dormir no armazém de secos e molhados. É nesse querer dar a felicidade, fazer-nos

¹⁷ Cf. Ana Maria Machado, *Jorge Amado: uma releitura*, Oxford, Centre for Brazilian Studies, Working Paper 75, p. 27.

¹⁸ Daniela Marcheschi, *Il sogno della letteratura: luoghi, maestri, tradizioni*, Roma, Gaffi Editore, 2012, p. 65.

¹⁹ Daniela Marcheschi, 2012, pp. 69-70.

deixar *tricot* e *crochet*, as mesquinhices diárias, que Jorge Amado se faz grande, génio dos sonhos, a rir dos homens que enfiam tanto e de tal forma a cabeça no poço que deixam de olhar para o reflexo do céu na água profunda. Escreveu Bachelard: “Poderíamos realmente descrever um passado sem imagens de profundidade? E jamais teremos uma imagem plena se não tivermos meditado à margem de uma água profunda?”²⁰. O narrador bem o sabe:

– Então era verdade!

Parecia, pelo menos. [...] arriscada empresa sair alguém proclamando a verdade, rua afora, só porque se encontra de provas concretas ou tem o testemunho, sempre superestimado, de sua própria vista.²¹

Moscoso de Aragão não é derrotado como Quixote, o seu sonho continua como realidade, porque a vence, superando-a, torna-se a verdade. Quando a sua mentira está para ser desmascarada, o imprevisível, a tempestade, que se abate sobre o barco amarrado com todos os cabos, amarras, etc. ao cais, e que pertence à realidade dos factos, dá-lhe razão. É ajudado pela fortuna, como diria Boccaccio, em *Decameron*, mais do que pela virtude.

Mais um salto carnavalesco e o bobo de quem todos se riram torna-se herói, num mundo às avessas que, afinal, é o mundo composto, corrigido, não paródia, mas prova de que o sonho pode não ser transcendente, mas imanente, pertencente à realidade social. Dá-se assim uma mudança e o mentiroso torna-se o verdadeiro, numa mudança categorial. No entanto, Aragão, no meio do bacalhau, já era herói antes, nos seus sonhos: o ideal é conhecido *a priori*. O real só é conhecido *a posteriori*, como escrevia Nicolai Hartmann: “*Thus the ideal ‘what’ and ‘that’ can be known a priori, but the real ‘that’ only a posteriori*”²².

²⁰ Daniela Marcheschi, 2012, p. 55.

²¹ Jorge Amado, 1994, p. 212.

²² Nicolai Hartmann, “The dimensions and forms of being” in I. M. Bochenski, (ed.), *Contemporary European Philosophy*. 6.^a ed., Berkeley, University of California Press, (1947) 1966, p. 220.

Hartmann divide o mundo em modalidades absolutas (realidade e irrealidade) e relativas (possibilidade, impossibilidade, necessidade). A teoria da possibilidade “*according to which in real being only that is possible whose conditions are all real. Hence all that is possible is likewise real and necessary, and all that is negatively possible is likewise unreal and impossible*”²³. Aragão vivia numa possibilidade que se tornou realidade através da contingência. É herói sem ter a consciência do que faz, herói por acaso, mas o acaso só se deu pela possibilidade aberta pela sua capacidade de sonhar.

A realidade é, assim, descrita não como confusa, mas como possuindo uma complexidade que lhe vem da estratificação do real e da existência da possibilidade, no conceito de Nicolai Hartmann. Isto é, o real tem vários substratos que convivem e não se anulam. E aqui também reside a modernidade do pensamento de Jorge Amado, que vê na possibilidade a força do sonho, o ideal como força de criação do real. A Completa Verdade que se anuncia no subtítulo é a da realidade, mais a possibilidade, mais a contingência (como o $1+1+1+\dots=1$ de Almada Negreiros, que entendia o uno como plural). Mas também é a completa verdade da ficção, a reescrita da realidade passada que garante o futuro, mais as narrativas das várias personagens e dos narradores que se leem e ouvem como testemunhas da absoluta, nua verdade. Caso para afirmar que nunca o sonho acalentado é bom demais para ser verdade.

²³ Nicolai Hartmann, 1966, p. 220.

Diálogos entre literatura e cinema: o neorrealismo em *Capitães da areia*

Maria Auxiliadora Fontana Baseio¹

Maria Zilda da Cunha²

A poesia está na luta dos homens. Está nos olhos abertos para amanhã.

Mário Dionísio³

Arte literária e realidade social em *Capitães da areia*

Se a literatura pode ser definida como fenômeno de linguagem, ela, seguramente, deve ser compreendida como um fenômeno socialmente simbólico, revelador de feições diversas da história humana e de um compósito de experiências da práxis social. Nas múltiplas vias que se entrecruzam entre a literatura e a sociedade, entre a ficção e a realidade,

¹ Universidade de Santo Amaro, SP.

² Universidade de São Paulo.

³ Mário Dionísio, *Poemas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1941, p. 51.

despontam-se problemáticas a serem desvendadas pelo poeta, pelo prosador, pelo crítico.

A obra de arte constitui, assim, um elemento a partir do qual se podem criar reflexões sobre essa realidade, isto é, sobre as condições sociais passíveis de compreensão e interpretação estética.

Sabe-se que Jorge Amado deixou importante legado, sobretudo para os Países de Língua Portuguesa. Em 1937, publicou o livro que seria um de seus maiores sucessos, *Capitães da areia*. A primeira edição, lançada logo da implantação do Estado Novo, foi apreendida, incinerada e proibida por ser considerada uma obra simpatizante da ideologia comunista. Somente em 1944, foi reeditada e passou a circular pelo mundo. Temas como exclusão social, engajamento político, greves, opressão dos sistemas coercitivos do governo, tensão, diferenças de classes sociais, delitos, violência, sincretismo religioso, entre outros são abordados pela referida obra de cunho socialista, sob uma perspectiva crítica, humanizada e lírica, a qual não deixa de denunciar os efeitos da marginalidade nos jovens e sua intrínseca relação com um sistema social perverso.

A obra *Capitães da areia*, traduzida em vários idiomas, recriada em adaptações para o rádio, para o teatro e para o cinema, não recebeu a mesma atenção da universidade. Com menos teses que outros autores de nossa literatura, Jorge Amado foi, por muito tempo, não ignorado por parte considerável da cultura letrada brasileira, mas tratado com equidistância dada a produção de livros vendáveis. Em comemoração aos cem anos desse autor brasileiro, programam-se diversos eventos em universidades brasileiras e estrangeiras, sua obra é reeditada com cuidados editoriais específicos, tem-se disponível uma recente película cinematográfica, produzida pela neta do escritor, Cecília Amado, realizada a partir de seu romance *Capitães da areia*.

Essa narrativa amadiana traz elementos de um contexto literário marcadamente neorrealista, apresentando ao leitor uma visão social da realidade histórica da década de 30 – uma literatura passível de funcio-

nar como “meditação simbólica sobre o destino de uma comunidade”⁴. Diferentemente do Realismo – que, motivado pelo positivismo, mostra um quadro quase científico da realidade que pretende assinalar, por meio de um posicionamento paternalista e pouco engajado, – o Neorrealismo legitima-se como uma proposta não só de participação, mas de militância por meio da arte da palavra.

Os escritores dessa corrente neorrealista, sintonizados com as problemáticas sociais, políticas e econômicas capturadas sob um viés marxista, concebem a literatura como arte desalienadora, desmistificadora, capaz de transformar o real pela possibilidade de nele intervir.

Capitães da areia é um romance escrito no momento em que a literatura amadiana estava voltada à exploração da temática político-ideológica em confluência com a “cartilha” do Partido Comunista do qual o autor fazia parte.

Tal posicionamento político pode ser explicado em função das transformações e efeitos experimentados após a Revolução de 30 e o início do Estado Novo. Nesse momento histórico, havia um embate ideológico entre a chamada Ação Integralista, liderada por Plínio Salgado e com tendências fascistas, e a Aliança Nacional Libertadora, com base no Partido Comunista, que tinha à frente Luís Carlos Prestes. Esse acirramento criou um clima de instabilidade que veio propiciar o golpe de Vargas. É neste panorama que o Partido Comunista no Brasil cresceu, mesmo clandestinamente, e passou a denunciar e combater os problemas sociais.

Influenciada por este contexto histórico, a chamada Geração dos escritores de 30 deixa de lado o entusiasmo inicial do Movimento Modernista no tocante à formação de uma identidade nacional e volta-se para a produção de uma literatura empenhada em retratar as condições miseráveis das classes trabalhadoras e as distâncias entre as classes sociais. Desta forma, a arte literária ganha tom de combate e de denúncia. Surgem, na época, os romances proletários e a poesia engajada,

⁴ Frederic Jameson, *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, São Paulo, Ática, 1992.

que dão voz aos excluídos e pregam a necessidade de transformação para superar a marca do subdesenvolvimento. Os primeiros romances de Jorge Amado inserem-se nessa perspectiva. Por esta razão, temos uma narração voltada para as preocupações sociais. Entretanto, há, na construção do cenário, da ambientação, das personagens e das ações, uma elaboração de linguagem que tangencia o lirismo.

A obra *Capitães da areia* revela seu eixo estruturador na contradição, ao refletir em arte a realidade social e histórica de seu contexto de produção e de circulação. E devolve ao leitor de seu tempo e de todos os outros a possibilidade de tornar conscientemente visíveis as forças que se ocultam nos meandros ideológicos que forjam as relações sociais sob a égide do capitalismo.

O romance conta as peripécias de um grupo de meninos de rua que encontra inúmeras formas de sobrevivência, sob o comando do personagem Pedro Bala. Antes do início da narração, temos uma espécie de prólogo em que há a reprodução de notícias fictícias e de cartas dos leitores a respeito das ilegalidades praticadas pelos capitães.

A narrativa inicia com uma reportagem fictícia, cuja manchete é “Crianças ladronas”, que narra um crime dos capitães da areia – “o grupo de meninos assaltantes e ladrões que infestam a nossa urbe” – contra um rico negociante. Na sequência, são apresentadas cinco cartas escritas à redação do *Jornal da Tarde*, de Salvador, em que se debate o problema dos “meninos de rua”: a primeira carta é do Secretário do Chefe de Polícia; a segunda, do Juiz de Menores; a terceira, de uma mãe, costureira, que ataca o Reformatório; a quarta é de um personagem da trama que defende os meninos – o Padre José Pedro; a quinta e última é a do Diretor do Reformatório.

Cria-se, nesse painel jornalístico, uma arena de vozes e forças que se embatem em perspectivas diversas. Ademais, a recriação e o intercâmbio dos gêneros – jornalístico e literário – coloca em debate a noção do que é real e do que é inventado. No plano da linguagem, elemento expressivo do retrato social, vozes dissonantes são ouvidas no palco dessa narrativa: as que trazem a norma culta – como a do se-

cretário do chefe de polícia à redação do *Jornal da Tarde*, do Dr. Juiz de Menores, do diretor do reformatório – e as que trazem o tom coloquial e popular – como a dos meninos, da mãe costureira, entre outras. Na fala do narrador, ora aparecem construções da variante padrão e de prestígio – revelando um narrador onisciente, que de tudo sabe e narra aparentemente indiferente aos fatos –, ora surgem coloquialismos, desvios sintáticos e o discurso indireto livre – evidenciando, em uma voz híbrida, ser solidário aos meninos do Trapiche.

Nesses registros, torna-se clara a dicotomia das classes sociais: os que tiveram acesso à escolaridade e os que se marginalizaram do sistema social e educativo. Em oposição aos capitães, figuram representantes do poder econômico, político, jurídico, entre outros. A introdução confere um lastro de realismo e objetividade à narração e aos fatos a serem revelados, pois, além de se tratar de um veículo comprometido em documentar a realidade – o jornal –, não faz qualquer menção de que consiste de matéria ficcional. Tal estratégia insere o leitor em um ambiente em que ficção e realidade se confundem.

As personagens são apresentadas como um leque de diversidades e contradições: Pedro Bala exerce sua liderança, protege seus companheiros, mas o faz dentro de uma suposta ética da marginalidade; o Professor diverte o grupo contando histórias, tem sua imagem associada àquele que professa uma verdade, mas sua verdade se faz do roubo de outros; Pirulito é o mais religioso do grupo, entretanto assalta a igreja. Habitantes das fronteiras entre a ordem e a desordem, essas personagens têm seus nomes motivados por alguma característica física, psicológica ou social.

Conforme Tânia Macedo⁵, são personagens que vivem na *liminaridade*, entre a lei e a marginalidade, que pertencem a uma zona de inconsistência da sociedade, que são donas de uma ginga, de uma capacidade de drible, buscando sempre suprir suas carências de cidadania e afeto; são astuciosas, sempre tentando burlar as forças da Ordem;

⁵ Tânia Macedo e Rita Chaves, “Literatura em Movimento: hibridismo cultural e exercício crítico”, *Revista Via Atlântica*, São Paulo, Arte & Ciência, 2003.

marginalizadas, estranhas, diferentes; figuras que vivem sempre numa zona fronteira; de origem humilde, não raro, largados no mundo.

São igualmente visíveis as contradições que caracterizam as descrições de ambiente: ora marcadas de lirismo, ora de objetiva e dura realidade.

Sob a lua, num velho trapiche abandonado, as crianças dormem. Antigamente aqui era o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora rebentavam fragorosas, ora vinham bater mansamente. A água passava por baixo da ponte sob a qual muitas crianças repousam agora iluminadas por uma réstia amarela de lua. Desta ponte saíram inúmeros veleiros carregados, alguns eram enormes e pintados de estranhas cores, para a aventura das travessias marítimas. Aqui vinham encher os porões e atracavam nesta ponte de tábuas, hoje comidas. Antigamente diante do trapiche se estendia o mistério do mar oceano, as noites diante dele eram de um verde escuro, quase negras, daquela cor misteriosa que é a cor do mar à noite. [...] E nunca mais encheram de fardos, de sacos, de caixões, o imenso casarão. Ficou abandonado em meio ao areal, mancha negra na brancura do cais.

Durante anos foi povoado exclusivamente pelos ratos que o atravessavam em corridas brincalhonas, que roíam a madeira das portas monumentais, que o habitavam como senhores exclusivos. Em certa época um cachorro vagabundo o procurou como refúgio contra o vento e contra a chuva.⁶

Observa-se, nas descrições do cenário – o Trapiche –, ao longo da narrativa, o abandono do cais, mas, para os jovens marginalizados, esse mesmo lugar representa uma espécie acolhedora de lar, em contraste com as ruas, as casas, a igreja, o hospital. No espaço urbano, a cidade baixa de Salvador – das docas, dos bondes, dos morros do samba, da

⁶ Jorge Amado, *Capitães da areia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 25.

macumba, da capoeira – contrasta com o casario elegante da cidade alta.

A história, diferentemente da estrutura convencional do gênero romance, é tramada em quadros narrativos que se entrelaçam, compondo o enredo, numa espécie de bricolagem modernista. Há vários núcleos acionais que vão tecendo um roteiro, ou ainda, diversos conflitos vão confluindo para um eixo narrativo organizador. Gêneros textuais se justapõem e ao mesmo tempo contrapõem visões e vozes – ora das crianças discriminadas pelo circuito perverso do capital, ora dos aparatos de dominação de massa, veiculadores da ideologia da classe burguesa.

Os capítulos vão se encadeando com as aventuras e desventuras dos capitães em diferentes locais da cidade, pontuando fortemente os destinos individuais em permanente interação com o coletivo, com o do grupo, evidenciando ora as possibilidades de tomada de consciência, ora os processos alienadores com os quais alguns não podem romper.

Conflitua-se a trágica experiência da vida cotidiana, em que os meninos, adultos precocemente, lutam pela sobrevivência – metaforizando o reino da necessidade – com a magnífica presença do Carrossel, que ressignifica e ilumina a vida dos jovens, devolvendo-lhes a possibilidade do resgate da infância e do sonho – simbolizando o reino da Liberdade. O paradoxo das distintas experiências comprova-se pelos títulos dos capítulos, que evidenciam tom escuro e noturno transformando-se em claro, em luz: “Noite dos capitães da areia” *versus* “As luzes do carrossel”. Essa atmosfera antitética revela-se de maneira a retratar a dramática realidade e a acenar para algo que ilumine uma saída, uma espécie de esperança crítica, no dizer de Bloch⁷, uma utopia.

Constata-se, em toda a obra, um olhar crítico sobre a realidade social, ao retratar criativamente o real na tentativa de reivindicar mudanças, apresentando um projeto estético e político no qual se engendra, de fato, uma vontade de transformação. Vale registrar, com detalhe, a cena do Carrossel, metáfora significativa dessa proposta utópica.

⁷ Ernst Bloch, *Filosofia da práxis e utopia concreta*, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

O sertanejo trepou no carrossel, deu corda na pianola e começou a música de uma valsa antiga. O rosto sombrio de Volta Seca se abria num sorriso. Espiava a pianola, espiava os meninos envoltos em alegria. Escutavam religiosamente aquela música que saía do bojo do carrossel na magia da noite da cidade da Bahia só para os ouvidos aventureiros e pobres dos Capitães da Areia. Todos estavam silenciosos. Um operário que vinha pela rua, vendo a aglomeração de meninos na praça, veio para o lado deles. E ficou também parado, escutando a velha música. Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez que Iemanjá tivesse vindo também ouvir a música) e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Nesse momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e conforto da música. Volta Seca não pensava com certeza em Lampião nesse momento. Pedro Bala não pensava em ser um dia o chefe de todos os malandros da cidade. O Sem-Pernas em se jogar no mar, onde os sonhos são todos belos. Porque a música saía do bojo do velho carrossel só para eles e para o operário que parara. E era uma valsa velha e triste, já esquecida por todos os homens da cidade.⁸

O Carrossel, parente arquetípico da roda da fortuna, representa o mundo em movimento, em um permanente processo de gestação, figurando as alternâncias do destino, que trazem, em seu dinamismo, novas possibilidades de relações. “A roda da fortuna é menos a imagem do acaso que da justiça imanente”⁹. No movimento giratório sobre o mesmo eixo, que aparenta ser a repetição da ordem, traz, na essência, um vir-a-ver, ou um vir-a-ser. No movimento circular do carrossel,

⁸ Jorge Amado, 2010, p. 61.

⁹ Jean Chevalier e Allain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, tradução de Vera da Costa e Silva et al., 10.^a ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1996. p. 787.

mudam-se sutilmente as visões do entorno, bem como, imperceptivelmente, modificam-se, pela experiência, os seres que dela tomam parte. Nesse movimento contínuo, sutil, mas gradativo, envolvido pelo manto onírico, reordenam-se as relações humanas, de fato, toma forma uma revolução sistêmica. A experiência do já-visto dá lugar à visão antecipadora do ainda-ver. Assim, sugerimos que a imagem do Carrossel expressa, metaforicamente, o “sonho diurno” de Jorge Amado.

Os sonhos diurnos são estruturas fundamentais, “sonhos para frente”, quer dizer, sonhos repletos de conteúdos de consciência utópica. Eles podem ser o lugar geométrico da concepção das imagens utópicas. Podem também antecipar o futuro e iniciar uma produtividade criadora.¹⁰

Essa forma de manifestação da “consciência antecipadora”, conforme Ernst Bloch, sugere mais uma imagem do querer¹¹, do que uma imagem do desejo, já que põe à vista uma nova práxis, um modo mais igualitário de ordenar as relações sociais e humanas.

A arte da palavra em *Capitães da areia* em diálogo com a sétima arte

Com o intuito de analisar como se efetiva o diálogo literatura e cinema – proposta deste trabalho – buscam-se discutir as relações entre os diferentes códigos e linguagens, apontando as formas como se apresenta a tradução criativa.

É importante ressaltar que, a despeito das dificuldades concernentes à diversidade de elementos envolvidos na aproximação literatura, cinema e outras artes, muitos estudos propõem-se a fazê-la partindo

¹⁰ Ernst Bloch, 1993, p. 32.

¹¹ “Deve-se também fazer uma distinção entre o desejo que pode ser passivo e o querer que é ligado ao agir/atuar, ativo, dirigido a um objetivo, a um movimento dirigido ao exterior” (Ernst Bloch, 1993, p. 32).

de uma perspectiva comparativista tradicional, em que se buscam fontes e influências, em especial aqueles que visam a analisar o processo de adaptação com o intuito de comprovar a “fidelidade” com relação à obra primeira sem levar em conta as diferenças de cada procedimento artístico e das linguagens que utilizam.

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente e futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.¹²

Operar com o conceito de fidelidade, portanto, implica supervalorizar uma arte em relação à outra e gerar um “regime de disputa, que vai suscitando uma série de divergências”¹³. Esse tipo de análise comparativa estabelece uma arte como paradigmática a partir da qual as outras devem estar em consonância – o que se mostra bem pouco profícuo para o que pretendemos.

A busca de “influências” também é um pressuposto do qual nos afastamos por entendê-lo carregado de uma carga semântica oriunda de uma visão positivista, sendo compreendido como causalidade mecânica, determinista, e a tentativa de provar que uma arte seria superior a outra encerra um trabalho estéril, posto haver um conjunto de relações operando sob a forma de um circuito de mão dupla. Mais sensato é operar com o conceito de tradução intersemiótica, a fim de depreender como, ao repetir, o segundo texto “inventa” o primeiro¹⁴, dando-lhe outros significados. As posições mais recentes “consideram as transpo-

¹² Julio Plaza, *Tradução intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 1.

¹³ Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*, Braga, Universidade do Minho, 2001, p. 27.

¹⁴ Tânia Franco Carvalhal, *Literatura comparada*, São Paulo, Ática, 2006, pp. 57-58.

sições semióticas como atividades exercidas por receptores inapagáveis do estrato da socioesfera cultural a que pertencem”¹⁵.

A leitura do livro *Capitães da areia*, de Jorge Amado, motivou várias produções em diferentes campos das artes. No cinema, em 1971, o diretor americano Hall Bartlett contou a história dos meninos de Salvador, com trilha sonora de Dorival Caymmi, e com o título *The Sandpit Generals*. No contexto de plena Guerra Fria, o teor político do filme e o conhecimento de ser Jorge Amado comunista fizeram com que a película não fosse bem recebida nos EUA, tampouco teve acolhida no Brasil, ganhou popularidade apenas na União Soviética.

Em 2010, o cinema brasileiro, com Cecília Amado, releu e traduziu criativamente a história protagonizada por adolescentes abandonados, tomando a atenção do público e da crítica e é esta película o objeto de nossa investigação.

A narrativa apresenta a infância de meninos pobres e sem voz, colocando à mostra suas artimanhas ilícitas para sobreviver. Entretanto, diferente do livro, o filme traz uma abordagem menos militante, focalizando os temas do amor, da amizade e da liberdade.

A história inicia e termina com as celebrações de Iemanjá, em consonância com o projeto político de Jorge Amado que valoriza a herança cultural e o sincretismo religioso. Essa mesma liberdade de convivência ocorre na escolha musical, em que os ritmos do afro-reggae, da MPB, da capoeira, da música religiosa coexistem harmonicamente.

A fotografia de Guy Gonçalves dialoga com a de Mário Cravo Neto, com a arte de Verger e com os *flashes* rápidos do videoclipe, trazendo ao leitor-espectador aspectos da construção textual híbrida característica do século XXI.

Vale considerar que, entre as marcas da produção fílmica de cunho neorrealista, nesta obra dirigida por Cecília Amado, foram mobilizados apenas alguns recursos, tais como o uso de atores não profissionais (os jovens atores são todos desconhecidos do público. Cecília foi buscar novos atores em oficinas culturais de ONGs da periferia de Salvador);

¹⁵ Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, 2001, p. 27.

a filmagem fora de estúdio (grande parte do filme); o uso de linguagem popular nas falas dos meninos.

Em contrapartida, vários artifícios de edição, de iluminação e construção de cenários foram empregados; a representação do cotidiano dos desfavorecidos é feita muitas vezes com cenas de pouca tensão, eufemizando a densidade dramática com que Jorge Amado retrata a drástica situação dos meninos do trapiche; ausência de estética documental, produção em forte consonância com o modelo hollywoodiano; há o predomínio do plano médio, que confere um caráter melodramático à narrativa; a estética da beleza e da fantasia muitas vezes toma o lugar da estética da crueza e da feiura, característica do cinema neorrealista; a apresentação de cenas bastante coloridas – cabe ressaltar, a iluminação é primorosa – com fotografias que usam de muita cor, aproxima a obra muito mais de uma natureza neorromântica do que de uma natureza neorrealista. A vinheta de entrada, ao mostrar uma paisagem exótica de Salvador, associada ao ritmo festivo carnavalizado, suaviza a tensão provocada pelas contradições sociais. A trilha sonora contribui para a construção de significados, rebordando aspectos importantes de romantização de alguns episódios, corroborando o tom melodramático da película.

A relação especular que se cria de início (Pedro Bala e o espectador do filme, na cena do espelho) seduz, cria cumplicidade e conduz o espectador para um enredo romantizado e de poucas contraposições.

A cena do carrossel, construída tecnologicamente com recursos de edição, torna mais rarefeita e distante sua função utópica.

Em síntese, o filme debruça-se mais sobre as aventuras e desventuras do amor de Pedro Bala por Dora e menos sobre a qualidade dramática do romance marcado pelas tensões sociais que denotariam uma mundivisão neorrealista da obra.

Considerações finais

Jorge Amado foi um escritor atento às causas sociais e políticas, revelou esperança na humanidade, contribuiu de maneira ímpar para a projeção de nossa gente e de nossos valores para o além-mar com obras que se constituíram como territórios imaginários de denúncia e de vislumbre da felicidade.

Capitães da areia, assim como outros romances do autor, apresenta uma natureza imagética em sua concepção, de forma que, pelas mãos de sua neta, as personagens de papel se projetaram nas telas.

Ao comparar os contextos de produção e recepção do romance e do filme *Capitães da areia*, considerando o que pese momentos históricos diversos, observamos que o contexto de 30, marcado pela ditadura e pela necessidade de um posicionamento político forte das vozes críticas, reclamava uma arte engajada com as questões sociais, sobretudo a dos marginalizados.

Em contrapartida, o contexto atual vivencia o declínio das esperanças revolucionárias utópicas, o que vem mobilizando um novo mapeamento das possibilidades políticas e culturais. A linguagem da revolução cede lugar aos idiomas da resistência, indicando uma mudança dos projetos emancipatórios¹⁶. Em face do fenômeno da globalização que negocia comunidades envolvidas em um processo complexo de produção e consumo, qualquer orientação política passa pela questão de identidade, orientando lutas pela autorrepresentação de comunidades marginalizadas pelo direito de falar por si mesmo¹⁷, no entanto, essas comunidades, não raro, apoiam-se em categorias análogas às que rejeitam, esvaziando o sentido de sua resistência.

¹⁶ Robert Stam, *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008, p. 441.

¹⁷ Robert Stam, 2008, p. 445.

Não se trata de encontrar apenas novas categorias, mas de buscar a possibilidade de orquestrar relações multifacetadas, engendrando esforços conjuntos. A narrativa cinematográfica não está separada das experiências dos espectadores situados historicamente. As relações discursivas e sociais, desse modo, passam por negociações dinâmicas que se estabelecem entre os textos, os autores e os leitores e o contexto social. Isso acaba por gerar pressões, afetadas por tradições e também negociações entre comunidades, capazes de contrapor-se às representações dominantes.

Sabe-se que tanto a literatura quanto o cinema, compreendidos como fenômenos de linguagem, como fenômenos socialmente simbólicos, podem estimular reflexões sobre a realidade. Nesse sentido, duas são as hipóteses que este estudo comparado pode suscitar: ou a neta do escritor Jorge Amado, Cecília Amado, leu afetiva e ingenuamente a obra do avô, desfocando e eufemizando questões sociais e políticas emergentes ou leu tão atenta e criticamente, considerando a construção do olhar que o cinema propicia, a ponto de perscrutar formas de denunciar a soberania do capitalismo e de mostrar como o discurso pode velar as contradições neste contexto globalizado.

Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin, *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*, São Paulo, Senac, 2002.

ARAÚJO, Bohumilda S. de; CAETANO, Maria do Rosário; FRAGA, Myriam (org.), *Jorge Amado e a sétima arte*, Salvador, EDUF-BRA, Casa de Palavras, 2012.

BAKHTIN, Mikhail, *Estética da criação verbal*, tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira, 2.^a ed., São Paulo, Martins Fontes, 1997.

BLOCH, Ernst, *Filosofia da práxis e utopia concreta*, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

_____, *Marxismo e filosofia da linguagem*, 12.^a ed., São Paulo, Hucitec, 2006.

CANDIDO, Antonio (org.), *A personagem de ficção*, 10.^a ed., São Paulo, Perspectiva, 2007.

_____, *Literatura e sociedade*, 8.^a ed., São Paulo, T. A. Queiroz / Publifolha, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco, *Literatura Comparada*, São Paulo, Ática, 2006.

_____, *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

CUNHA, Maria Zilda da, *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*, São Paulo, Humanitas & Paulinas, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Allain, *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, tradução de Vera da Costa e Silva *et al.*, 10.^a ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.

IANNI, Octavio, *Enigmas da modernidade-mundo*, 3.^a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

JAMESON, Frederic, *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, São Paulo, Ática, 1992.

MACEDO, Tânia; CHAVES, Rita, *Literatura em Movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. Revista Via Atlântica, São Paulo, Arte & Ciência, 2003.

MARTIN, Marcel, *A linguagem cinematográfica*, São Paulo, Brasiliense, 2009.

PLAZA, Julio, *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 2003.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert, *Crítica da imagem eurocêntrica*, São Paulo, Cosac & Naify, 2006.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de, *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*, Braga, Universidade do Minho, 2001.

XAVIER, Ismail (org.), *A experiência do cinema*, São Paulo, Graal Editora, 2008.

_____, *Cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2001.

_____, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo, Paz e Terra, 2008.

_____, *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Às margens da lei do cais: uma leitura de *Mar morto*

Maria do Carmo Campos¹

Vinde ouvir essas histórias e essas canções.

Jorge Amado

O romance *Mar morto* de Jorge Amado é publicado em 1936, ano em que aparecem outras obras significativas na literatura brasileira, como os romances *Angústia*, de Graciliano Ramos, *Usina*, de José Lins do Rego e *Um lugar ao sol*, de Erico Veríssimo. Ao lado dos ensaios fundamentais *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre (este de 1933), evidencia-se uma produção mais consistente dos chamados romances de 30 que, de algum modo, vão realizando uma espécie de mapeamento literário do Brasil: faziam parte do “movimento de 30” escritores preocupados com questões sociais e com a valorização de particularidades regionais.

Mar morto, dedicado aos autores contemporâneos Rachel de Queiroz, Erico Verissimo e Álvaro Moreyra, foi publicado quando o escritor

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

baiano tinha apenas 24 anos e já estava bastante envolvido em atividades políticas². O livro é dividido em três partes, a saber: “Iemanjá, dona dos mares e dos saveiros”, “O paquete voador” e “Mar morto”. Na era atual do documentário cinematográfico, pode-se ler *Mar morto* como registro e memória do vivido, representação quase direta do acontecido, tudo apresentado de modo “natural”, numa sucessão aparentemente espontânea de narrativas interligadas, que formam a trama romanesca tecida sob a pena de Jorge Amado.

Sem maiores artifícios de construção ficcional e liberto de preocupações de rigor cronológico, o romance guarda – de um modo próximo à oralidade e à música – as necessárias repetições, as canções, as insistências nos temas e nos acontecimentos do viver local e do destino das personagens. As três partes do romance, assim como os episódios de cada uma, são independentes, o que não significa que não operem sob mecanismos de avanço e recuo do suceder das “estórias” e do tratamento dos temas, em analogia com a paisagem, ao ritmo do livre fluir das ondas e das marés.

Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia.
[...] eu as ouvi nas noites de lua no cais do mercado, nas feiras,
nos pequenos portos do Recôncavo [...]. O povo de Iemanjá
tem muito que contar.³

O livro, um canto ao mar e ao amor, abre como louvação à oralidade. As histórias são ouvidas não ao pé do fogo – como expressava o pensador alemão Walter Benjamin em ensaio antológico⁴ –, mas à beira do cais, na proximidade das águas, o que assegura a mesma força elementar às experiências ouvidas e repetidas de geração em geração. Por força da geografia e da paisagem do Brasil, o mar é ambiente propício

² Em 1936, o escritor foi preso por ter participado anteriormente da Intentona Comunista. Em 1937, foi preso novamente após a instalação do Estado Novo. Em Salvador, os seus livros são queimados em praça pública.

³ Jorge Amado, *Mar morto*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 7.

⁴ Walter Benjamin, “O narrador; observações acerca da obra de Nicolau Lescov” in *Textos escolhidos*, São Paulo, Abril Cultural, 1975. O ensaio é de 1918.

à transmissão das histórias, enquanto que a temporalidade do contado (aprofundada como eco de tudo o que foi visto e vivido) dá-se ampliada também como efeito da transmissão pela voz humana, pelos presságios que se anunciam ao longo da obra e pelo efeito de imediatez, próprio das expressões líricas.

A tempestade, que dá título e matéria ao primeiro capítulo, funciona como prenúncio de temor e de morte, antecipando na própria trama do livro o desfecho que sucede às cenas finais, num recurso narrativo que moderniza o romance ao imprimir-lhe uma sutil circularidade. São presságios anunciados, que se interpõem já nas primeiras páginas de *Mar morto*, quer pela utilização de imagens como “desastre irremediável”, quer de forma mais explícita, como os “muitos homens que morreriam no mar” ou as “mulheres viúvas (que) chorariam sobre a cabeça dos filhos pequeninos”.

A sorte – destino ou fado – vai imprimindo tonalidades cinzentas não só à luz incandescente e sensual dos trópicos, mas também à atmosfera do livro, à ambientação do enredo, ao desenrolar da vida das personagens. Observe-se a plasticidade da descrição, que se mantém num tônus dramático:

A chuva veio com fúria e lavou o cais, amassou a areia, balançou os navios atracados, revoltou os elementos, fez com que fugissem todos aqueles que esperavam a chegada do transatlântico. [...] como um monstro estranho um guindaste atravessou a chuva e o vento, carregando fardos. A chuva açoitava sem piedade os homens negros da estiva.⁵

Considerado como o romance mais lírico de Jorge Amado, aquele em que a relação amorosa ocupa quase todo o primeiro plano⁶, *Mar morto* expõe de saída mulheres à beira do porto. Como se um tempo precedesse ao tempo, elas rezam a oração dos defuntos. No episódio,

⁵ Jorge Amado, 2012, p. 11.

⁶ Ana Maria Machado (Posfácio), *A invenção da Bahia*, Jorge Amado, 2012, p. 262.

entram em cena pressentimentos e a força simbólica do cais, este apresentado como uma apressada “saudade de pedra”, metáfora lusitana do amor e da morte. Para os códigos de interpretação das personagens, a noite que surge antecipada, com relâmpagos e ventanias, não é a “verdadeira noite” – a do amor e da música – mas a noite falsa, presságio de maus agouros.

Contudo, a ambientação inicial do romance convive com as tintas fortes e poderosas do amor, extravasadas quando do reencontro dos amantes, ao calor dos instintos e dos sentimentos que caracterizam a comunidade, a gente do mar, que se sabe diferente dos da terra. Mas, na mobilidade das cenas, o que vai suceder simultaneamente a três mulheres? Enquanto Livia espera Guma voltar, Maria Clara geme de amor no saveiro do seu homem – Mestre Manuel –, e uma terceira mulher – Judith –, perde o seu homem no mar. “Nunca mais virá amar, no mar, na hora em que a lua brilha”, é o relato extremo da morte, a morte do amor.

Nos horizontes da ficção, o mar é força e mistério e dele vem toda a alegria e toda a tristeza. Como um novo acontecimento na história dos marítimos – que têm sempre algo de seu depositado no fundo do mar – uma noite de fim de mundo ceifou vidas: é o caso de Raimundo e seu filho. Na cena fúnebre, a comunidade toda é solidária, ocasião em que é entoado o mote *É doce morrer no mar* que, em 1941, inspiraria a conhecida canção de Dorival Caymmi, composta em parceria com o próprio Jorge Amado.

O olhar de Livia desliza entre a cena da morte e o desejo amoroso, quando recebe Guma que, salvo da tempestade, aporta no seu saveiro Valente. No entanto, a tensão se mantém, na medida em que Guma, o amado homem de Livia, está possuído: ele só pensa em Iemanjá. A de cinco nomes, dona dos mares e dos saveiros, é apresentada múltipla, amada e temida, sedutora e terrível, “porque ela é mãe e esposa”. Rainha do mar, dona Janaína, Inaê, Princesa de Aiocá e Maria, o último nome adotado num paralelismo com a figura da Mãe de Jesus na tradição católica.

“Iemanjá, dona dos mares e dos saveiros” é o título da primeira parte de *Mar morto*. A esta figura feminina de forte simbolismo corresponde toda a força das águas e as peripécias do amor, ela possui os mares e é desejada como mulher pelos homens. O romance narra um nascimento mítico da Bahia, descrito como rompimento dos seios de Iemanjá, de onde surgiram as águas e a Bahia de Todos os Santos:

Orungã, filho de Iemanjá e Aganju, foi feito “deus dos ares, de tudo que fica entre a terra e céu. Orungã rodou por estas terras, viveu por esses ares, mas o seu pensamento não saía da imagem da mãe [...] ela era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E, um dia, não resistiu e a violentou [...]. E do seu ventre, fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos.⁷

Se é destino ruim o das mulheres dos marítimos e “desgraçada é a mulher que vai com um homem do mar”, o tema permeia as canções que enfeitiçam as noites quentes de amor, canções do povo, vivas nos ecos das melodias que perduram. A memória e a voz do velho Francisco conhecem todas as histórias das águas, dos viajantes, das festas de Iemanjá. É ele quem entende e ensina as coisas do mar, os desejos de Janaína, os homens que ela cobiça para si, tantos que ela levou, como o pai de Guma. Pairam presságios, inclusive, o de incluir o nome de Guma no braço de Francisco, ao lado dos nomes tatuados dos três saveiros e do irmão Frederico tragado pelo mar.

A cisão entre a cidade e o cais permeia a narrativa: “a luz do elevador subia e descia, era um brinquedo gigantesco; do outro lado era o mar, a lua e as estrelas”. A professora Dulce, que viera da Escola Normal, é o contraponto, voz que se espanta com tanta miséria e com aquela gente que mandava os filhos para a escola por apenas seis meses. O cais, no dizer do velho Francisco, não gerava doutores, mas maquinistas, foguistas. Os meninos estavam acorrentados, já tinham destino

⁷ Jorge Amado, 2012, p. 78.

traçado, não precisavam pensar grandes coisas, nada além da proa de um saveiro, dos remos de uma canoa.

Estrada a ser conquistada diariamente, o mar é sina e desejo, destino de morte e amor perdido. Guma não nasceu para a vida da terra, amava a lei do cais, que não permitia que se puxasse uma navalha, a não ser quando o adversário era em maior número. Aqui o leitor pode constatar a sobreposição de desejo e destino, nas condições dos meninos que “não esperavam grande coisa da vida: viajar sobre as ondas, ter um saveiro seu, beber no Farol das Estrelas, fazer um filho que seguisse seu destino e ir um dia com Iemanjá.”

A sina das mulheres é singular no que diz respeito à mãe de Guma, que se deixara enfeitiçar e enganar pelo homem que a atraíu. Onze anos depois, a mulher aparece para buscar o filho, situação que não agrada ao tio: Francisco bem sabe que Guma já ia bem no leme do saveiro e já era capaz de suspender um saco de farinha nos braços. Nos eixos da lei do cais, marinheiros não podem viver pensando nas mulheres que deixam nos portos, e o destino de Guma seria ser sempre livre no seu saveiro, sem âncoras que o prendam à terra, liberto para ir “com Iemanjá quando quiser”. Se a sua mãe era mulher-dama, sem paradeiro, melhor para Guma seria ficar, ser homem do mar, “fazer filhos em mulheres desconhecidas”, beber nos botequins, tatuar corações no braço, ir com Janaína quando seu dia chegasse.

A cena que aí se desenrola é de uma beleza pungente, pela revelação do despertar do desejo sexual no menino de onze anos, ao ser chamado para conhecer uma mulher que queria vê-lo, sem saber que se tratava da própria mãe. A narrativa mistura tempos, desejos e expectativas: de um lado, uma mulher ansiosa de ver/reconhecer o filho abandonado, de outro, o filho, desejoso de mulher, de uma mulher há muito esperada, acabando por encontrar “aquela mãe em quem ninguém nunca lhe falara, mãe em quem nunca pensara” e que, no entanto, evocava outros desejos, tinha o perfume das mulheres da vida. Guma imagina o seu tio dormindo com a mãe no saveiro. Vem a imagem de Janaína, “a única que é ao mesmo tempo mulher e mãe de todos os que vivem no mar”.

É uma mulher, sim. Seu tio vem cumprir a promessa. Sem dúvida já anda envergonhado do sobrinho que ainda não é homem, que não conhece mulher. E como Guma não tem coragem de entrar na casa de uma delas, o tio vem trazer como se leva comida para cego, como se dá água na boca de um aleijado.⁸

Surpreendente é o episódio “Acalanto de Rosa Palmeirão”, mulher cuja vida inteira nenhum contador de histórias é capaz de contar, atrás dela o marinheiro vai. A personagem nascera no cais, fora pelo mundo, acalentara Guma nos braços como filho e como homem. Talvez, a seu modo, ombreasse com os poderes terríveis de Iemanjá. Valente e dengosa, sabe brigar e amar.

Rosa Palmeirão tem navalha na saia,
Tem brinco no ouvido e punhal no peito,
Não tem medo de rabo de arraia,
Rosa Palmeirão tem corpo bem-feito.

Rosa bateu em seis soldados
Na noite de São João
Chamaram seu delegado
Ela disse; – não vou lá não.

Veio toda a puliça
Ela puxou o punhal
Foi medonho o rebuliço
Foi uma noite fatal⁹

Porém, a sorte de viver no cais coincidia em Guma com a tentação de ser como seu pai, andar como os grandes navios, conhecer línguas estranhas e levar as cantigas da sua história. “Um dia Guma irá para as terras do sem-fim”, sua estrada não terá mais limites... no cais contarão histórias sobre ele. Seria um destino de herói?

⁸ Jorge Amado, 2012, p. 33.

⁹ Jorge Amado, 2012, pp. 52-53.

O episódio “Lei” retoma os presságios e narra o escurecimento do céu e a mudança da cor das águas, que se tornam cor de chumbo. Dá-se outra tempestade, que movimenta os arredores do Mercado Modelo, com uma rota de fuga pelo “elevador”. Evoca-se a morte de João Pequeno, respeitado mestre de saveiro, que passou como prático a buscar navios lá fora, “pulando sobre as ondas”, trazendo-os pela barra difícil. Entre os presságios da boca do povo está a volta do afogado, fantasma que “vagará em cima dos saveiros, amedrontará os que estiverem no mar”.

Já seu Godofredo, comandante de navio, não era benquisto no cais, gostava de perseguir os marinheiros. Pede “um homem de coragem”, a quem vai pagar duzentos mil-réis e até mais, para salvar os seus dois filhos que estão no barco. É Guma quem aceita a arriscada missão, sob os alertas dos demais. Guma enfrenta uma carreira doida, um vento enfurecido, o negrume da noite para alcançar o mar dos grandes navios.

Guma só tem 20 anos, mas já amou várias mulheres. E nenhuma delas soube ser ainda como Rosa Palmeirão, tão afetuosa nos seus braços. É possível que Rosa Palmeirão esteja chorando [...] Fazia de Guma seu amante e seu filho. Por que, nessa hora da morte, pensar na sua mãe que se fora: [...] Rosa Palmeirão tem alguma coisa de mãe no seu amor.¹⁰

Sob a angústia do perigo maior, Guma admite que não enfrenta o risco por dinheiro, ele mesmo não sabe bem por que é que afronta assim a tempestade: “é mesmo porque vem um apito triste do navio, um pedido de socorro e a lei do cais manda que se atenda aos que no mar pedem socorro. Assim, Iemanjá ficará satisfeita com ele e, se voltar com vida, ela lhe dará a mulher que pediu”¹¹.

O romance não atingiu ainda a sua parte central, mas a descrição da tempestade e das operações arrojadas do salvamento atinge proporções dantescas. O saveiro quase emborca, a corrida é desabalada, talvez Guma não chegasse nunca e “amanhã os homens procurassem seu

¹⁰ Jorge Amado, 2012, p. 68.

¹¹ Jorge Amado, 2012, p. 69.

corpo”. Para onde o arrasta este vento? Ir com seu destino até o fim é signo dos heróis. Guma “[...] queria morrer depois de ter deixado uma história que fosse recordada na beira do cais [...]”. Atirado às águas, “nada com desespero” e é recolhido ao navio, com uma missão mais alta, a de dar ordens, comandar a navegação. O comando do navio, o enfrentamento heróico dos riscos para atender aos ditames da lei do cais e da sua própria natureza podem ser interpretados pelo leitor como ação momentânea, como insinua a narração. No entanto, mesmo sendo ele um pequeno mestre de saveiro, foi a partir desse dia “que se começou a falar em Guma na beira do cais da Bahia”.

Voltam os meses maus para o cais. “Os saveiros poucas viagens faziam, muitos iam pescar para cavar o dinheiro da bóia”. Lívia recorda a canção triste que ouvira no dia do seu casamento com Guma. As mulheres do cais, que já haviam assistido à chegada de muitos corpos, conheciam por dentro a lei do cais, “qualquer coisa ainda pior que a miséria das fábricas [...]”, a certeza de que o fim será a morte no mar, numa noite inesperada. . .”. E a narrativa mantém como baixo contínuo os presságios, a sina dos marítimos, a sucessão trágica, as histórias de Francisco. Lívia ouve a voz de uma cigana que prediz tempos melhores, “mas com muito perigo”. No afã de deter o destino e de proteger o filho de Guma que se move no seu ventre, Lívia assume o gesto de emoldurar o retrato do seu homem, pedindo a Janaína que não o leve.

No entanto, a heroicidade de Guma, sustentada pela coragem desabrida, havia sido ameaçada. Guma traiu seu amigo Rufino, ao se deixar seduzir por Esmeralda, traindo também Lívia, sua mulher, que estava grávida e doente. Que história ele deixaria para a beira do cais, ele, que traíra até o seu filho por nascer? “Um marinheiro só perde seu porto, seu cais, quando faz qualquer coisa de muito miserável”: eram vozes da lei do cais a ecoarem no coração do jovem mestre de saveiro.

São muitas as histórias contadas em *Mar morto*, grandes temporais, cenas de destroços, pedaços de tábua, crianças mortas, cadáveres boiando, outros devorados por tubarões, como no episódio “Eram cinco meninos”. As cenas são pintadas com veemência, garantindo não só o

lirismo, mas a dramaticidade do que é narrado. Outro exemplo, a história de “Marta, Margarida e Rachel”, as três meninas que esperam a morte do pai, chamado Traíra. O episódio, lírico e comovente, é referido como um protesto contra a poesia descritiva do mar, associando a narração da morte a sonhos, desejos e devaneios, oriundos tanto do pai ferido quanto das três meninas que ficariam órfãs.

Marta cosia peças, começando um enxoval, que o noivo podia vir a cada momento, Margarida pulava nas pedras, brincava na areia do rio, nadava como um peixe, Rachel embolava a língua, conversava com a velha boneca, única pessoa que a entendia.¹²

Entre as tantas histórias de beira de cais anunciadas na ante-sala do livro, uma talvez seja das mais terríveis. A nota trágica do romance está não só no manejo dos presságios, mas também nos castigos e nas maldições. A violência, o mal, as transgressões, o incesto, resultam em “fúrias” tremendas, de onde as tempestades, os afogamentos e todas as mortes que acontecem no mar. Voltemos a Iemanjá: a dona das águas quer gente, corpo vivo para alimentar a sua cólera, numa passagem em que se lêem relatos arrepiantes advindos de uma ordem sacrificial, que rege em muitas culturas certos ritos ou práticas de violência. O leitor vai encontrar um episódio em que a mais bela criança do cais é levada às águas, viva, aos gritos, de olhos vendados, para aplacar a fúria de Iemanjá: “era uma noite de crime e o velho Francisco quando conta essa história ainda treme”. Agostinho, o macumbeiro, fugiu e a mãe da criança enlouqueceu.

As histórias contadas em *Mar morto* misturam-se às histórias vividas pelas personagens no mesmo cais, o que resulta numa interessante superposição ficcional calcada na oralidade. As mulheres, representadas por Livia, Maria Clara, Judith, Esmeralda, a mãe de Guma e Rosa Palmeirão, vivem cada uma os estreitos limites do destino, ameaçadas pela tragédia de perder o homem no mar, de ter um filho órfão, de precisar ganhar a vida como prostituta, acorrentadas de algum modo e

¹² Jorge Amado, 2012, p. 114.

tementes da figura de Iemanjá. À exceção de Dulce, a professora que espera um “milagre”, um destino melhor para todos.

Nos dilemas de Livia, sustenta-se o destino coletivo daquela localidade, a se repetir como uma sina eternamente devedora do mar: “e ela abriria seu corpo pelo almoço do filho, que amanhã deixaria uma mulher também, quando fosse com Iemanjá para as terras do sem-fim”.

Assim como Iemanjá, “ninguém no cais tem um nome só”. Todos têm também um apelido ou abreviam o nome, ou o aumentam, ou lhe acrescentam qualquer coisa que recorde uma história, uma luta, um amor. Assim como o cais é fronteira, intervalo volúvel entre o mar e a terra, a narrativa de *Mar morto* é movente, deixando o leitor a balançar na mutação dos nomes, dos tipos, dos barcos, das cenas, do tempo em que as coisas realmente aconteceram, se é que aconteceram.

O amor de Livia e Guma (Gumerindo) tece o fundo do romance sob uma ambientação tão inquieta quanto as ondas do mar. Guma desaparece da terra numa derradeira luta nas águas. Sua heroicidade, às vezes caída pela humana condição, está na extrema coragem, calcada numa vida de luta e desamparo, em que o mar foi morada e a mulher, mais de uma, foram refúgio e amor. Será traço romântico o afastar-se de mediania, lutar aos extremos, não fugir das paixões que atravessaram o seu curto destino? Ir pela estrada do mar? Viajar para as terras do sem-fim? Deixar-se entregar a Iemanjá?

Guma permanece herói pela busca incessante do amor, paraíso em cujas delícias nunca poderá repousar porque a sua sorte vai sempre guiá-lo pela eterna errância dos marinheiros, para as lonjuras do sem-fim. Um sentido heróico, talvez incomum, compete em *Mar morto* com o consabido lirismo que caracteriza o romance. E Livia, que não era nascida no cais, depois da morte de Guma, ultrapassa o destino local das mulheres ao assumir, como comandante, o rumo do saveiro e ser protagonista do seu próprio navegar.

“Vamos ao fogão” sonhar com cheiro, gosto e fartura. Os assuntos da cozinha na obra de Jorge Amado

Maria José Craveiro¹

Inegável audácia de um Autor, velho de idade e batalhas perdidas, que ainda não conseguiu levar a crítica literária a se esportar de gozo com a leitura de seus cartapácios. . .

Jorge Amado

Ao sabor do testo e do texto. . .

O que vai dizer-se (e escrever-se) não é mais do que um prestar contas de uma leitura cheia de boas intenções, com cor, gosto e sabor. Através deste deambular literário e culinário procura-se prestar uma homenagem singela a quem tem nas mãos todo o prazer que buscamos nas ideias, nas palavras e no prato. Quem escreve de cozinha com amor nunca perde o tempero nem esquece o sabor. . .

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

Habituímo-nos a ouvir que “lugar de mulher é na cozinha” mas hoje, por ironia, está a acontecer o contrário. São cada vez mais os homens que vão ao fogão... E da expressão “lugar da mulher é na cozinha” migra-se para uma outra, ou outras, que parecem dizer “lugar de saber é na cozinha”, “lugar de poder é na cozinha”. Mesmo numa sociedade cada vez mais complexa, a relação da mulher com este espaço resiste a todas as mudanças. Interessante é que, apesar de tão íntima relação, quase todos os grandes chefes de cozinha são... homens.

As tradições gastronómicas refletem a diversidade dos povos, a riqueza das paisagens, a imaginação e o engenho das suas gentes. São elementos importantes na caracterização de um povo. A culinária como a tradição, as histórias, as lembranças, as festas, os rituais, são heranças culturais transmitidas de geração em geração, fazendo parte da identidade, do património de um povo.

Se já nos habituámos a reverenciar Jorge Amado como um dos grandes escritores, a verdade é que, talvez espartilhados pelas imperitências do preconceito e do hábito, afastámo-nos do seu espaço gastronómico, olhando para a culinária amadiana quase como modo de colorir os seus romances através das receitas dos pratos que alimentam e dão prazer às suas personagens.

Como bom regionalista, Jorge Amado fixou para todo o sempre o modo de ser, de comer, de sentir o gosto e o aroma de um bom quitute, e do confraternizar em torno de uma mesa para ele especial: a baiana. O escritor sentiu na culinária o resultado de um processo de interrelação cultural que construiu o Brasil durante 400 anos, tendo em conta as suas especificidades regionais (um mosaico de sabores das culturas africana, indígena e portuguesa).

Gilberto Freyre apontara já a influência da culinária africana, presente na cozinha baiana, no seu livro *Casa Grande & Senzala*, principalmente no seguinte:

pela introdução do azeite-de-dendê e da pimenta-malagueta, tão característicos da cozinha baiana; pela introdução do quiabo; pelo maior uso da banana; pela grande variedade na maneira

de preparar a galinha e o peixe. Várias comidas portuguesas ou indígenas foram no Brasil modificadas pela condimentação ou pela técnica culinária do negro, alguns dos pratos mais caracteristicamente brasileiros são de técnica africana: a farofa, o quibebe, o vatapá.

Segundo Freyre, foi também na Bahia que se desenvolveu a “doçaria de rua”. Algumas doceiras percorriam as ruas da cidade com os seus tabuleiros de doces artesanais, ou arranjavam um ponto fixo onde vendiam os seus quitutes: “mingaus, pamonha, canjicas, açaçás, abarás, amoda, arroz-de-coco, feijão-de-coco, angus, [...] rolete de cana, queimados, isto é, rebuçados, etc.”², doces referidos e apreciados nos livros de Jorge Amado.

Com o seu sabor doce, suave ou forte, saboroso e estranho, a mistura do picante do gengibre, com a doçura da rapadura, o perfume da canela e a textura diferente da farinha de mandioca a fazer “cócegas na língua”³, contribuíram consideravelmente para esta enorme cultura gastronómica. E até o pão-de-ló, tão tipicamente português, foi ganhando novos sabores: de arroz, de milho...

Jorge Amado, com um toque subtil, soube preservar esta identidade e transmiti-la admiravelmente. Pôs o avental da escrita, agarrou na palavra e destapou as panelas de Flor e de Gabriela, levando-nos a captar, através dos seus olhos, aspetos gostosos (e porque não diferentes?) de um Brasil histórico, antropológico e cultural, muito provavelmente só (?) perceptível ao paladar, aos olhos e ao olfato dos brasileiros.

Comida de gente? Comida de santo? Neste autor é sempre difícil dizer onde começa a ficção e quando se apaga a realidade: na verdade pouco importa. Ele o diz em suas palavras: “[n]ão se busc[a] explica-

² Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1984, pp. 453 e 455.

³ Paloma Amado, *A comida baiana de Jorge Amado ou O livro de cozinha de Pedro Archanjo com as merendas de Dona Flor*, Rio de Janeiro, São Paulo, Record, 1994, p. 208.

ção, uma história se narra, não se explica”⁴. É caso para dizer “quem veio primeiro, o ovo ou a galinha?”... Ele coloca amigos como personagens principais dos seus romances (*O sumiço da santa*, por exemplo), a vida real torna-se metáfora, a experiência social desce para o enredo e ganha vida na teia de cada obra.

Nos seus livros aparece de tudo: culturas, religiões, história, as festas, as relações afetivas, as relações de poder, as tradições, a culinária... Com Jorge Amado aprende-se que a comida não é só feita para alimentar, ela dá estatuto (de riqueza ou de pobreza...), poder, prazer à vista e não só... E, sem dúvida, os prazeres da carne e os da mesa na sua obra se confundem.

Nem só de pão vive o homem...

– E por que eu não tenho o direito de concorrer para a compra de nossa casa? Ou bem você não me considera sua companheira para um tudo? [...] Dona Flor se exaltava. – uma criada e uma rapariga? Ante a inesperada explosão, doutor Teodoro ficou sem palavras, um baque no peito, a mão segurando o garfo com o pedaço de beiju.

Jorge Amado

Dentre todos os artefactos culturais produzidos pelo ser humano, a culinária é talvez o elemento mais importante de uma determinada civilização. A alimentação, além de uma necessidade biológica, é um complexo sistema simbólico de significados sociais, religiosos, políticos, sexuais, étnicos, estéticos e, acima de tudo, culturais.

Opíparos banquetes comemoraram, na *Ilíada*, o regresso dos heróis (Agamémnon sacrificou um touro a Zeus, comeu-o com o seu

⁴ Jorge Amado, *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*, Rio de Janeiro, Record, 1988, p. 12.

exército, para festejar a volta de Ajax); Aristófanes utilizou a comédia para falar da relação do homem com os alimentos; na *Divina Comédia*, Dante enviou os gulosos para o terceiro círculo do inferno, onde foram esfolados por Cérbero; Rabelais escolheu dois gigantes, Pantagrue e Gargântua, para falar da gula, tendo ficado “eternamente” condenados no *Index librorum prohibitorum*...

Recordem-se também as *madeleines* de Marcel Proust, o chocolate de Laura Esquivel, o país do açúcar de Drummond, os doces nordestinos de Gilberto Freyre, etc., etc... Mas nenhuma das ementas retiradas dos livros destes autores chega, em estilo e em grandeza, às receitas do caldo de fígado e moelas e ao arroz de favas, vertidos nas páginas de *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós. São de um enquadramento deslumbrante...

A obra de Jorge Amado oferece-nos, no campo cultural-culinário, um delicado equilíbrio entre o material e o imaterial, entre o que pode ser visto, medido, avaliado, e algo que se situa no campo do impalpável, do onírico, do efêmero, da memória, como é o caso da emoção, do gosto, do cheiro, do sabor. Tristeza “é não ter gosto na boca”, dizia Gabriela...

Seguindo esta tradição gastronômica, que se deixa falar através da ficção e de memórias narradas, apresenta-se uma escrita individual que vai tomando forma social, coletiva, ao evocar tradição, região, país, identidade.

Jorge Amado, em *Bahia de Todos os Santos*, escreveu: “Na Bahia, a cultura entra pelos olhos, ouvidos, boca (tão rica, colorida e saborosa é a arte culinária), e penetra por todos os sentidos”. Neste guia, ao representar o baiano típico, lembra-o como um homem “bom, amável, glutão, sensual, agudo de inteligência, bem-falante, mas de fala mansa, sabendo tratar tão bem os inferiores quanto os superiores. Comendo comida gordurosa, cheia de azeite, mas apimentada também”⁵.

⁵ Jorge Amado, *Bahia de Todos os Santos. Guia das Ruas e dos Mistérios da Cidade do Salvador*, Rio de Janeiro, Editora Martins, 1967, p. 31.

Pelo viés antropológico, a literatura (ou não fosse “a antropologia das antropologias” como afirma tantas vezes Fernando Cristóvão), aqui pela mão da culinária, serve como elemento identitário das personagens. Por exemplo, o Coronel Maneca Dantas, depois de muito penar, bem dizia: “Se a gente não come bem, o que é que vai fazer?”. O narrador de *Jubiabá*, ao descrever a vida “difícil e dura” dos habitantes do Monte do Capa Negro, bairro fictício da Bahia, não esqueceu as “cozinheiras em casas ricas dos bairros chiques”, nem as que “vendiam arroz doce, mungunzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade”.

Outros exemplos se podem juntar: a velha Luísa, tia de Antônio Balduino, negra velha e amiga de Jubiabá, vivia no Morro do Capa Negro, onde, à porta da sua casa, se reuniam os vizinhos para longas conversas aos domingos à noite. Vivia dos mungunzás, mingaus e pubas que ela preparava e vendia no Terreiro de Jesus. Antônio Balduino, o Baldo, ajudava-a:

Levava o ralo trazia os apetrechos, só não sabia ralar o coco. Os outros meninos no princípio levaram na troça dizendo que ele era cozinheira, mas se calaram no dia em que Antônio Balduino rebentou a cabeça de Zebedeu com uma pedrada. Apanhou da tia e não conseguiu compreender porque apanhava. Porém perdoava rapidamente as surras que a velha lhe aplicava. [...] Apesar de tudo, a negra Luísa dizia:

– Este é o homem da casa...⁶

A velha Damiana de *O sumiço da santa* tinha também a sua especialidade e o seu tempo de encomenda especial que era nas festas juninas, ocasião de reencontro de amigos e parentes, onde as danças tomavam conta do lugar, sempre acompanhadas de comidas e bebidas típicas.

Adalgisa servia “o de-comer” do dia-a-dia para a sobrinha Manela e para o marido Danilo, muitas vezes já frio, se por acaso se atrasavam: “o bife de caçarola com feijão-fradinho”. Também o professor João

⁶ Jorge Amado, *Jubiabá*, Lisboa, Edição “Livros do Brasil”, s.d., pp. 13-14, 59, 391.

Batista, em conversa animada com o seu amigo francês, “explicava-lhe caruru, vatapá, galinha de xinxim, quitandê e outros acepipes da cozinha afro-baiana, com conhecimento e satisfação”.

Dona Flor, cor de mate, ao fogão “e em devaneio”

Onde já se viu finado em leito de ferro a vadiar, de nôvo sendo? Onde? [...] Foi quando uma figura atravessou os ares. E, rompendo os caminhos mais fechados, Venceu a distância e a hipocrisia [...] Uma fogueira se acendeu na terra e o povo queimou o tempo da mentira.

Entre pitadas de humor e condimentos, casamentos e relacionamentos, o romance começa com um “bilhete recente de dona Flor ao romanista”, em que oferece um pedaço de bolo ao autor, e onde, num jogo entre ficção e realidade, mistura elementos de culinária com aspetos da sua personalidade, não deixando de juntar características q.b. dos seus dois maridos:

Caro amigo Jorge Amado, o bôlo de puba que eu faço não tem receita, a bem dizer. Tomei explicação com dona Alda, mulher de seu Renato do museu, e aprendi fazendo, quebrando a cabeça até encontrar o ponto. (Não foi amando que aprendi a amar, não foi vivendo que aprendi a viver?)

Vinte bolinhos de massa puba ou mais, conforme o tamanho que se quiser. Aconselho dona Zélia a fazer grande de uma vez, pois de bôlo de puba todos gostam e pedem mais. Até êles dois, tão diferentes, só nisso combinando: doidos por bôlo de puba ou carimã. Por outra coisa também? Me deixe em paz, seu Jorge, não me arrelie nem fale nisso. Açúcar, sal, queijo ralado, manteiga, leite de côco, o fino e o grosso, dos dois se necessita. (Me diga o senhor, que escreve nas gazetas: por que se há de precisar sempre de dois amôres, por que um só não basta ao coração da gente?) As quantidades, ao gôsto da pessoa, cada um tem seu

paladar, prefere mais doce ou mais salgado, não é mesmo? A mistura bem ralinha. Forno quente.

Esperando ter lhe atendido, seu Jorge, aqui está a receita que nem receita é, apenas um recado. Prove o bôlo que vai junto, se gostar mande dizer. Como vão todos os seus? Aqui em casa, todos bem. Compramos mais uma quota da farmácia, tomamos casa para o veraneio em Itaparica, é muito chique. O mais, que o senhor sabe, naquilo mesmo, não tem consêrto quem é torto. Minhas madrugadas, nem lhe conto, seria falta de respeito. Mas de fato e lei quem acende a barra do dia por cima do mar é esta sua servidora, Florípedes Paiva Madureira dona Flor dos Guimarães.⁷

O típico bolo de puba, receita que Dona Flor diz ter aprendido fazendo, assim como aprendeu a amar e a viver, traz os indícios da representatividade que os elementos da cozinha baiana terão na obra. Ao dizer que os dois maridos gostam ambos do bolo, a personagem joga com o significado das palavras, trazendo conotações sexuais a coisas que ambos preferiam.

O narrador joga o seu jogo. Florípedes, “a professora de temperos” da escola Sabor & Arte (que se transforma brejeiramente no trocadilho saborear-te) perde o primeiro marido, Vadinho, malandro incorrigível, na manhã de domingo de carnaval, vestido de baiana. O leitor, em *flashback*, vai conhecendo os altos e baixos do seu relacionamento.

Viúva ainda jovem e bonita desperta a atenção do corretíssimo farmacêutico Teodoro, com quem se casa. A diferença entre os dois é gritante: se com Vadinho tudo era “louca vadiação”, com Teodoro tudo é regular e bem comportado. Se com Vadinho o que sentia era emoção e insegurança, com Teodoro a solidez traz-lhe melancolia e tédio. Até que Flor, sonhando com tanta intensidade com o falecido, faz com que ele acabe por voltar. E o fantasma de Vadinho intromete-se entre os dois.

⁷ Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois maridos*, São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1966, p. 15.

Dona Flor é professora de culinária. Assume um estatuto de poder sobre o grupo que orienta e as receitas que ela ensina às suas alunas podem ser executadas por qualquer um.

O leitor poderá perguntar porquê este recurso amadiano à gastronomia?

Provavelmente haverá três possíveis respostas: primeiro, para acenar a verossimilhança, a impressão da verdade no universo ficcional – os eventos, ambientes, personagens; em segundo lugar, pela intenção de situar esse universo na Bahia, com os seus cenários, tradições e valores; e por último, por opção estilística do escritor, que se definia a si próprio como um “contador de casos”, um “homem do povo”, um cronista da vida cotidiana da Bahia.

No capítulo “Apêlo de Dona Flor em aula e em devaneio”, Dona Flor ensina às suas alunas o célebre vatapá de peixe e, enquanto vai explicando verbalmente “o mais famoso (prato) de tôda a culinária da Bahia”, faz um jogo de memória e entra em diálogo interior consigo própria.

Se a receita é algo que nos preenche, que nos envolve, imersos nos elementos e condimentos, justificados pela própria tradição culinária baiana (mas da feitura do prato não nos demoramos aqui), o pensamento de Flor não está ali para justificar nada, ele afirma. Afirma a sua força diante dum abismo, o abismo do preconceito e da hipocrisia, num “recato de fazendas negras, os véus cobrindo uma aflita geografia de medo e de pecado”, enquanto “chama” pelo falecido, pensando nele.

Aliás, o próprio Vadinho, já espírito, reconheceu isso mesmo, quando “despachado” pela comadre Dionísia de Oxóssi a pedido de Flor:

Só tu me podes mandar embora. Enquanto me quiseres, me de-sejares, enquanto puseres em mim teu pensamento, estarei vivo e aqui.⁸

Num paralelismo quase perfeito entre os diversos passos da receita e as diversas decorrências do monólogo de Dona Flor, intercalados ora

⁸ Jorge Amado, 1966, p. 529.

um ora outro, o leitor fica a saber, quer a receita do vatapá, quer a teia de pensamentos e emoções que emergem do fundo silencioso do seu “devaneio”.

O narrador joga com o sentido das palavras e das frases (va-ta-pá remete para o mecanismo cadenciado do ato sexual; o fogão associa-se fisicamente ao calor/fogo/labaredas, ao ardor sensual – não foi sem razão que Jung fez do “calor” uma imagem da libido), convertendo-se num índice importante para o “jogo/discorrer” das memórias narradas.

Vêm a propósito algumas palavras de Edgar Morin sobre o fogo:

O fogo é a segurança noturna dos caçadores em expedição, assim como das mulheres e crianças que ficam no abrigo sedentário; o fogo cria o lar, local de proteção e de refúgio; o fogo permite o sono profundo do homem [...] Até é possível que o fogo favoreça o crescimento e a liberdade do sonho...⁹

Vejamos então:

Se nos apoiarmos um pouco na psicanálise, veremos que Dona Flor perdeu definitivamente um objeto, ou seja, Vadinho, e a sua tentativa de recuperação consiste num processo de memória associativa por forma a representar o seu desejo¹⁰. Recordemos que os elementos que ela combina na cozinha começam a fazer sentido, quando são revertidos em seu benefício. No espaço da cozinha, Flor associa emoções com temperos, sentimentos com condimentos, saudades com cheiro, gosto e cor com sabor e amor.

⁹ Edgar Morin, *La Nature de la nature*, Paris, Du Seuil, 1981, p. 182 (nossa tradução).

¹⁰ Segundo Freud, há uma tensão interna ao organismo relacionada com a sobrevivência e, por isso mesmo, exigindo uma ação específica para a sua satisfação. Para que essa ação específica se realize seria indispensável a presença de um objeto específico e uma série de condições externas. Essa satisfação foi denominada por Freud de *vivência de satisfação*. Assim, para que o “sossego” de Flor regresse seria necessário haver uma alteração nesta tendência do processo associativo, de forma a que a representação do desejo não fosse mais tão intensamente ocupada e permitisse ao eu outras representações na ausência do objeto da realidade.

A cozinha constitui-se como âncora e confessionário interior, e o fogão confere-lhe uma marca distintiva à medida que vai intercambiando a experiência culinária com a recordação de Vadinho (e com ela a sua falta), mapeando e focalizando as suas coisas de mulher.

O fogão, por metonímia, o fogo, à semelhança dos primeiros homens que o conseguiram dominar e lhes foi atribuído um caráter mágico e sagrado, também Dona Flor, como por magia, enquanto trabalha ao fogo do fogão (e da paixão) o seu vatapá, vai pensando profundamente no passado, tornando-o presente, transformando o seu futuro, afastando de si a escuridão do luto pela morte de Vadinho.

“Vamos ao fogão”: esta frase formula a condição primeira que vai caracterizar todo o processo e o quadro em que se posiciona a protagonista, porque, logo no início, ela define emblematicamente a sua situação: “Me deixem em paz com meu luto e minha solidão. Não me falem dessas coisas, respeitem meu estado de viúva”.

A forma de escrutinar a memória está diretamente relacionada com o espaço em torno do sujeito que relata as suas reminiscências, ou seja: a hora do fogão – o momento de juntar “ao apurado molho da garoupa [...] o gengibre com o côco, o sal com a pimenta, o alho com a castanha” e levar “tudo ao fogo só para engrossar o caldo” – remete para uma memória sensual que a faz transitar para outros tempos e lugares, numa espécie de teoria da relatividade.

Flor está ali, na cozinha e, ao mesmo tempo, noutro lugar. Ironicamente desabafa:

Que sei eu de tais necessidades? Jamais necessitei de gengibre e amendoim; eram a mão, a língua, a palavra, o lábio, seu perfil, sua graça [...] para me acender em estrêlas, em seu mel noturno. [...] Sou uma viúva [...] viúva no fogão a cozinhar o vatapá, pesando o gengibre, o amendoim, a malagueta, e tão-sòmente.

Ao enumerar a infinidade dos temperos, o narrador mostra-nos a capacidade de sedução através dos alimentos. Fazem crescer água na boca e instigam sensações que, por analogia, percorrem um amplo vo-

cabulário, fustigando os sentidos, consolidando emoções, despertando a memória da sensualidade.

Debaixo do grande manto de solidão da viuvez, que se pode observar pela repetição constante do vocábulo “viúva”, a que o narrador atribui inúmeras e contrastantes características (“honesta e recatada”; “debochada, quase histérica, desfeita em chlique e calundu”), esse “viúva” ecoa sistematicamente no recordar psicológico de Dona Flor. O fogão tapa o pudor de uma mulher acanhada, dividida, que não deixa de ter ambições e as coloca inocentemente:

E por falar em noivo, avisem a todos para que todos saibam: existe uma viúva jovem, com certa graça mansa e formosura, côr de mate, feita de ouro e cobre, cozinheira de mão cheia, tão trabalhadora, honesta e bem falada como igual não há na cidade inteira e no Recôncavo, uma viúva de primeira com um leito de ferro, um pudor de virgem e um fogo a lhe queimar o ventre. [...]

Quem souber de solteiro em busca de viúva e casamento, diga-lhe que aqui se encontra dona Flor à beira do fogão, junto ao vatapá de peixe, consumida em fogo e em maldição.

Dona Flor é uma obra que resolve ou dissolve o impasse do triângulo amoroso, na possibilidade ambígua e inclusiva de dois amores para a desmedida do desejo humano, e aponta para o caráter complexo e contraditório do indivíduo. Também regista um erotismo desatinado, despido de preconceito e hipocrisia, salientando a felicidade da “mestra dos quitutes”, de braço dado com doutor Teodoro. Como comenta seu Vivaldo da funerária no final do romance:

– Vejam como vai se rebolando. A cara séria, mas as ancas – olhem aquilo! – sôltas, até parece que alguém está bulindo nelas... Um felizardo êsse doutor...

E estava mesmo...

Fantasia? Saudade? Há lugar para vencedores nesta luta? Diz o narrador: Flor “não era mais uma pessoa só e igual, inteira e íntegra:

estava dividida em duas, a honesta e a salafrária, seu reto espírito de um lado, do outro a matéria em ânsia. [...] Um desacordo”.

Quem aqui se expressa não procura resposta e não a dá, mas no que toca à capacidade de arrumar situações, de tecer contrastes, de provocar o leitor que ora se indigna, ora se comove, ora se diverte, deixa-nos uma dica:

Tudo isso aconteceu, acredite quem quiser. Passou-se na Bahia, onde essas e outras mágicas sucedem sem a ninguém causar espanto.¹¹

O sumiço da santa: não há nada como uma boa negociação

Quem quiser saber ainda mais sobre esses assuntos de santeria, de vodun, de candomblé e macumba [...] embarque para a Bahia, capital geral do sonho. [...] Quem for da boa noite, poderá ver de golpe e pela rama a beleza e a liberdade. Se for da benção, vai enxergar muito mais longe, vai vadiar com os orixás.

O sincretismo religioso, a mistura de credos é um elemento original da cultura brasileira, e Jorge Amado valorizou a importância da assimilação dos cultos africanos com o candomblé, não se separando também do catolicismo.

Circunscrever-nos-emos à obra *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria* para exemplificar o envolvimento pessoal do escritor com estes cultos.

Comida, ebós, transe e dança: os deuses do candomblé devem ser alimentados e vestidos como qualquer membro de uma família. Assim,

¹¹ Jorge Amado, 1966, pp. 534 e 535.

o ebó – oferta ou sacrifício – contém tudo o que eles necessitam: comida, bebida, roupa, adornos e outros produtos de uso pessoal. É só preciso conhecer o gosto do orixá para que o ebó seja aceite por ele.

Os orixás também gostam de dançar, e em transe ritual, juntam-se aos seres humanos nas cerimónias de confraternização entre deuses e mortais. Na coreografia apresentada, eles representam passagens das suas aventuras mitológicas na Terra. Sim, porque um dia foram seres humanos como nós.

Os traços artístico-religiosos que povoam os livros de Amado encontram-se também materializados na casa do escritor, a Casa do Rio Vermelho, fazendo uma espécie de ponte entre a realidade e a ficção. Segundo o autor:

o artesão Manu do candomblé do Gantois forjou as armas de Oxossi, que dominam a construção, e o Exu, que guarda e protege a casa. A mando de mãe Senhora, mestre Didi implantou o fundamento, cavocou a terra e nela ocultou o axé aos pés do Compadre, o Exu da potente estroenga.¹²

Assim, a sua casa encerra um significado muito forte da relação entre Amado, a Bahia e o Brasil. Traduz um envolvimento afetivo, um sentimento de pertença à sua terra, ao lugar, ao seu país, com uma conceção própria de identidade regional e nacional.

O sumiço da santa instaura-se num diálogo intertextual com a cultura popular da Bahia, com os mitos e tradições trazidos do outro lado do Atlântico. Surgiu de três pequenas histórias, num dos momentos mais duros da história da ditadura militar, pequenas tramas onde desfilam várias personagens, entre as quais escritores, políticos, artistas e amigos de Jorge Amado. Histórias amarradas entre si pelo forte sincretismo religioso da Bahia, essa tradição religiosa de sobrevivência africana que homenageia uma entidade andrógina Oxalá ou Obatalá¹³.

¹² Jorge Amado, *Navegação de cabotagem: anotações para um livro de memória que jamais escreverei*, Rio de Janeiro, Record, 1992, p. 68.

¹³ Oxalá ou Obatalá é o pai de todos os Orixás, equiparado a Jesus, Deus-Filho.

Pela convergência e força da aculturação, Oxalá identificou-se no candomblé, com o mais popular e prestigiado culto de toda a Bahia, Nosso Senhor do Bonfim. Como diz o narrador:

O dom de fazer a festa [...] próprio e exclusivo de nosso povo, é mercê de Senhor do Bonfim e de Oxalá: os dois juntos somam um, o Deus dos brasileiros, nascidos na Bahia.¹⁴

O sumiço da santa narra o desaparecimento de uma imagem de Santa Bárbara, que fora levada, pelo rio, de Santo Amaro da Purificação a Salvador, “para ser exibida em apregoada Exposição de Arte Religiosa”¹⁵. Ao chegar à capital, “a Santa saiu do andor”, ganhou vida, “deu um passo adiante, ajeitou as pregas do manto e se mandou”¹⁶. Esta cena é o primeiro capítulo de uma novela que, entre risos, conflitos, dogmas e conversões, permite ao leitor adentrar-se no mundo mágico da Bahia pela mão do seu Exú.

“E lá se foi Santa Bárbara, a do Trovão”¹⁷, passeando pela cidade, transformada em Yansã, sua outra face identitária no candomblé, causando enorme confusão em torno do seu desaparecimento. Santa Bárbara, enquanto santa católica é apenas uma imagem inerte, objeto de veneração, o orixá é uma criatura viva, que participa das virtudes e das fraquezas da sua gente. Assim, Santa Bárbara torna-se forte quando encarna Oyá, a Yansã das tempestades dos homens. O narrador chama Santa Bárbara pelo epíteto “a do Trovão”, como é chamada Yansã nos terreiros de candomblé. *Eparrei Oyá!* É a sua saudação!

Dentro do universo do candomblé, a cozinha merece uma atenção especial, por ser um dos espaços onde se passa e se constitui o sagrado.

Da sua união com Yemanjá nasceram quase todos os outros. Representa a força da Pureza e é a exaltação e a manifestação do bem em todas as suas concepções. Recebe o Poder Supremo de Olorum (ou de Deus Todo-Poderoso).

¹⁴ Jorge Amado, *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*, Rio de Janeiro, Record, 1988, pp. 63-64.

¹⁵ Jorge Amado, 1988, p. 15.

¹⁶ Jorge Amado, 1988, p. 21.

¹⁷ Jorge Amado, 1988, p. 21.

Tudo nela remete para esta dimensão. Assim, a cozinha de santo aparece sempre como algo distinto, separada da cozinha do dia-a-dia, na sua grande maioria, não por limites externos mas internos, representados por mudanças de atitudes, ações, etc..

Acima de tudo ela é a força que fortifica os ancestrais, assim é um meio, um veículo através do qual, grupos humanos se sustentaram durante milénios, fazendo o seu contrato com o Sagrado. No candomblé, a chamada comida de orixá obedece a prescrições complexas construídas ao longo do tempo e redefinidas a cada momento, de acordo com a função que deva desempenhar ou com a “realidade” que se deseje instaurar.

Neste romance baiano o narrador descreve o que se passa antes do início das festividades em homenagem ao Senhor do Bonfim. Ao toque do *adarrum*, marcado em uníssono por todos os atabaques e pelo agogô¹⁸, convocam-se todos os orixás, que se precipitam para saudar Oxalá.

Na África, em Cuba, no Haiti, os orixás ouviram o toque do adarrum, abandonaram a boa vida, a caça, o banho de rio, a catação de folhas do mato, o cafuné, a brincadeira de gemer sem estar sentindo dor, cruzaram o céu, dirigindo-se para as bandas da Bahia.¹⁹

O ritual mais importante em homenagem a Oxalá é o das Águas de Oxalá, que recorda uma passagem da vida de Oxalá – o seu sofrimento e peregrinação na viagem até Òyó (cidade da Nigéria governada por Xangô). E enquanto ela se realiza, todos os potes de azeite de dendém devem ser retirados do local. É proibido passar café, lidar com carvão ou com qualquer coisa que macule a pureza do Grande Orixá.

¹⁸ *Adarrum* é o ritmo invocatório de todos os orixás. Rápido, forte e contínuo, marcado junto com o *Agogô*. A palavra “agogô” vem do ioruba, e que dizer “sino”. O *Agogô* é um instrumento musical formado por um único ou múltiplos sinos originário da música tradicional ioruba da África Ocidental.

¹⁹ Jorge Amado, 1988, p. 382.

No romance, as filhas de Oxalá vão lavando as escadarias da Igreja com água perfumada, a água de Oxalá, para a festa religiosa, o que demora bastante tempo. Rigorosamente vestidas de branco, sem dizer nenhuma palavra, vão, antes do primeiro raio de sol, à fonte do terreiro encher os seus potes para os assentamentos de Oxalá. Depois formam um cortejo pela escadaria do templo,

todas nos trinques dos trajes brancos, rituais: a saia rodada, as anáguas engomadas, a bata de rendas e bordados, as sandálias de taco baixo. Ostentavam, nos braços e no colo, balangandãs de prata, adereços e pulseiras com as cores dos seus santos. Pote, jarro ou moringa sobre o turbante, na cabeça: água-de-cheiro para a obrigação. Mães e filhas-de-santo de todas as nações afro-baianas – nagô, jeje, ijexá, angola, congo – e da nação cabocla, no dengue e na alegria.²⁰

Terminada a parte religiosa, a festa continua no largo, com danças, barracas de comes e bebes. Há festa e alegria e todos participam, estando tudo preparado para tal festividade: há comida de santo “à tripa forra”, mas nos tempos que correm é bom que se ganhe alguma coisita e “tudo [se vende] pela hora da morte”:

Nos tabuleiros olorosos, os acarajés, os obarás, o peixe frito, os caranguejos, a moqueca de aratu envolta em folha de bananeira, o acaçá de milho. Nas barracas atulhadas, ruidosas, as comidas de coco e de dendê: caruru, vatapá, efó, as diversas frigideiras e as diferentes moquecas, tantas! Galinha de xinxim, arroz de hauçá. A cerveja bem gelada, as batidas, o caldo de lambreta, afrodisíaco incomparável. Os cestos de frutas, suntuosos: manga-espada, carlota, coração-de-boi e itiúba, manga-rosa, sapotas, sapotis, cajás, cajaranas, cajú, pitangas, jambos, carambolas, onze classes de bananas, talhadas de abacaxi e melancia. Tudo pela hora da morte, contudo as barracas não davam abasto à clientela vasta e voraz – comilança à tripa forra.²¹

²⁰ Jorge Amado, 1988, p. 52.

²¹ Jorge Amado, 1988, p. 64.

Rica de rituais, na sua relação com o sagrado, a comida dos orixás tem um sentido atribuído a todo e qualquer alimento. Há uma escolha, uma seleção, quais os alimentos permitidos, quais os proibidos, e em que situação isso se aplica. A sua preocupação com a comida, além de representar um fator cultural e religioso, carrega a característica de possuir uma ligação com o sagrado.

Naqueles “tabuleiros olorosos”, o principal atrativo são os acarajés, os bolinhos característicos do candomblé. A sua origem é explicada por um mito sobre a relação de Xangô com as suas esposas, Oxum e Yansã. O bolinho de acarajé torna-se assim oferenda a estes orixás.

É este universo aquarelado de festa para todos os que participam de um mesmo processo que Jorge Amado vai pincelando com cor, cheiro e fartura, a atmosfera de encantamento e mistério da cidade da Bahia de Todos os Santos e Encantados.

Também no Mercado de Santa Bárbara, houve festa até “alta madrugada”, sem faltar o caruru de Jacira do Odô Oyá, destinado a festejar Yansã:

Caruru para valer: doze grosas de quiabo. Os barraqueiros contribuíram para compra dos ingredientes, as fábricas de bebidas forneceram engradados de cerveja, e doutor Zezé Catarino, jurista abonado, entrou com os litros de batida, encomendadas a Vilar e a Deolino, abastecedores do Mercado. Batidas de limão, coco, pitanga, cajá, tangerina e bote batida nisso: abundância, diversidade e categoria. A senhora do doutor, dona Regi, dama grã-finíssima, era filha de Yansã. Santo incubado, a infanta o festejava em casa, a cada 4 de dezembro, dando de-comer à cabeça, caviar e champanhe, num jantar de convivas selecionados. Nem por partir de branca rica, Yansã desprezava a oferenda, não cultivava preconceitos.²²

Aqui a festa foi para os de dentro. A mesa desempenha aqui um papel de objeto chave. Em vários momentos é na mesa cheia de iguarias

²² Jorge Amado, 1988, p. 391.

que se discutem as questões políticas mais importantes bem como as coisas mais fúteis da cidade. Em mesa farta não se passa fome. Pode-se discutir!

Através da comida oferecida ao orixá estabeleceu-se uma relação entre os devotos, a comunidade e o orixá. Nada impede que os alimentos sagrados convivam com a cerveja, com as batidas e o caviar, afrodisíacos escapando dos “assentamentos” dos orixás rumo às leis do mercado: o champanhe e o caviar sempre são mais dispendiosos... e o orixá não se importa...

Festa que se desenrolou ocultamente aos olhos dos de fora, pois só alguns dela tomaram parte, oferecendo as suas iguarias ao santo da casa, que, por sua vez, distribui aos presentes a sua força máxima.

Por detrás de cada prato ofertado há uma visão do mundo, que faz com que o comer instaure um sistema de prestações e de contraprestações que englobam a totalidade da vida. Comida é sempre um contrapresente. Os elementos utilizados são os mesmos de todos os dias, contudo, muda-se a forma de ritualizar, a elaboração, o sentido impresso e invocado através das palavras de encantamento, cânticos e rezas.

Neste romance de Jorge Amado, os poderes do orixá e do Santo escondem-se, numa tocaia grande, para o golpe final, à maneira vicentina: *ridendo castigat mores*. Nesta “história de feitiçaria”, Amado é um feiticeiro que esconde os poderes do seu ebó. *O Sumiço da Santa* é, na verdade, uma guerra de deuses poderosos, um confronto de culturas e de raças que procuram um caminho... e que o encontram, cada um à sua maneira.

Et voilà, bon appétit!

Jorge Amado expressa, pois, por meio da comida ingerida, as alegrias, tristezas, frustrações, lembranças, dúvidas e buscas que são servidas ao leitor como se fossem um banquete. Porque, de certa forma, comer junto à mesma mesa, significa um compromisso...

Depois, é botar o pé na estrada, “toda a vida”, caprichar no tempero, e perceber que o autor propõe um jogo contínuo de troca de sonhos e gostos, confidências e aceitação, servido junto com uma terrina de letras saídas das lembranças do seu povo baiano. . .

Quase apetece dizer, parafraseando Fernando Pessoa: “Jorge Amado é um fingidor, finge tão amadamente, que ensinou a Gabriela e também a dona Flor, como é o sabor da gente. . .”

Lisboa, 15 de novembro de 2012

“Um dia vou ser...”

Uma leitura de *Seara vermelha*

Maria Margarida de Maia Gouveia¹

Seara vermelha denuncia um mundo sub-humano feito de dor, de pauperismo, de sonho messiânico ritualista: retirante, cangaceiro ou simples sertanejo, todos sonham com a terra transformada, com um paraíso de igualdade social, avesso da dura e picaresca realidade em que vivem. Secas, latifúndios, injustiças sociais fazem despoletar míticos sentimentos messiânicos que procuram sobrepor-se ao pessimismo, ao determinismo, ao fatalismo que modelam estes seres primitivos, ignorados pela sociedade.

Mas *Seara vermelha* não é apenas mais uma ficção sobre a miséria do Nordeste, a opressão dos pobres, a tragicidade da condição humana. À semelhança de outros romances de tensão crítica, esta obra dá o devido realce ao sentimento de transformação pessoal e social, à volta do banditismo, da revolução messiânica, da utopia política. Entre o folhetinesco e o dramático, procura-se compreender as adversidades sociais, a psicologia profunda do povo, a crença na perfectibilidade do homem. Assim, o messianismo encontra terreno fértil.

¹ Universidade dos Açores.

“Pra sempre seja louvado. . .”: era a reza do beato. De um beato que surgira na hora própria. Apareceu o beato um dia quando se exacerbou a fome do sertanejo, a seca dos rios, a repressão dos coronéis, a doença matando crianças, o paludismo, a bexiga, o tifo. Em suma: o cansaço da miséria, da dor e do desamparo. O cansaço dos homens e o cansaço de Deus com os homens decretaram a hora de aparecer o beato.

Se o que caracteriza um bom escritor é, entre outras qualidades, a do sintetismo e a da intuição, Jorge Amado consegue num único parágrafo traçar o drama que fundamenta todo o romance:

Um dia, no fundo do agreste sertão, onde a fome mata os homens, os rios secos pelo sol ardente, os coronéis tomando a terra dos lavradores, mandando liquidar os que discutiam, os imigrantes partindo em levadas sucessivas para o sul, os cadáveres ficando pelas estradas, quando morriam crianças às centenas, e as que cresciam eram doentes e tristes, quando o impaludismo se estendeu como um manto de luto e a bexiga negra deixou sua marca mortal em milhares de faces, quando a febre tifo se alastrou que nem grama ruim, quando já nenhuma esperança restava no coração cansado dos sertanejos, apareceu o beato.²

Não pode passar despercebido o facto de que, depois da enumeração dos factores dramáticos da condição de vida do sertanejo, o parágrafo termine com o sintagma que tudo justifica: *apareceu o beato*.

Canudos não gerou uma solução. O “Novo Canudos”, que tem existência na ficção de Jorge Amado, é uma alternativa messiânica que, à semelhança daquele, também resulta numa negação. Aliás, não interessa ao autor um *outro Canudos* mas afirmar a plena *convicção do novo*. E assim constrói uma obra eivada de ideologia política, claramente impulsionada pela concepção que possui do homem e do mundo. A recriação do episódio messiânico é pretexto para dizer que há uma solução, que é aliás aquela que é de esperar em romances deste autor: a

² Jorge Amado, *Seara vermelha*, 40.^a edição, Rio de Janeiro, Record, 1982, p. 235.

solução político-ideológica comunista. No primeiro caso (*Os sertões*) apresenta-se um quadro e não se apontam soluções; no segundo caso (*Seara vermelha*), ficciona-se um quadro para inculcar a doutrina das soluções.

Neste ponto, as epígrafes indiciam um sentido ideológico e uma interpretação a dar ao texto, nomeadamente as atribuídas a Luís Carlos Prestes e Engels, dois mestres do comunismo: o primeiro, o exemplo máximo brasileiro; o outro, um teórico clássico do comunismo. De resto, o ano de publicação da obra – 1946 – seria, sem dúvida, fator determinante da sua génese: data da vinculação oficial do autor ao partido comunista. Acresce o facto de no ano anterior ter editado o volume dedicado a Luís Carlos Prestes, *O cavaleiro da esperança*.

O pensamento de Engels, segundo o qual “A liberdade é o conhecimento da necessidade”, é a grande referência para Juvêncio, para quem a liberdade é o conhecimento do que é necessário fazer: descapitalização, a terra para os trabalhadores, a ditadura do proletariado. Defende um messianismo ideológico, pragmático, que substitui a religião transcendental pela religião do Estado. Páginas finais da obra constituem mesmo uma apologética comunista clássica, com alusões aos problemas do campo, da terra para os trabalhadores, das ligas camponesas. Há, pois, na leitura de *Seara vermelha* a possibilidade de ver mais uma perspectiva de messianismo no Brasil. O messianismo de carga religiosa primitiva, habitual no sertão, *vira* proselitismo ideológico marxista, ao qual decerto repugnará qualquer componente religiosa. Em suma, a temática do messianismo está ao serviço de uma arte socialmente comprometida que aspira a uma ordem social mais justa.

Vários são os testemunhos literários que se sustentam dos mesmos princípios ideológicos, ainda que condicionados às realidades específicas do respetivo meio, caso do neorrealismo português. Aliás, hoje é lugar-comum reconhecer a presença de Jorge Amado em determinados autores e obras da literatura portuguesa. Referimo-nos a *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes e *Gaibéus*, de Alves Redol. Mas mais do que falar de paralelos entre textos, importa-nos relevar, a partir da leitura

de *Seara vermelha*, traços definidores da escrita de Jorge Amado, que provavelmente também não terão sido indiferentes à “poética” defendida em Portugal pelos intelectuais sensíveis ao espírito da época, que impunha uma atuação. Por outras palavras, propomo-nos evidenciar, zonas de afinidade entre o novo romance social dos dois países.

Um traço fácil de apreender em *Seara vermelha* é, sem dúvida, a componente pedagógica. Norteado pelo princípio de que “a literatura existe em função da humanidade”³, Jorge Amado defende uma literatura e arte voltadas para a “educação do povo, de esclarecimento popular, de levantamento dos [...] problemas”⁴. Daí, a sua preocupação com a linguagem artística que deveria ser simples, *despojada*, pelo que secundariza a beleza das ideias: ou seja, “o romancista tem que mostrar nos seus livros um máximo de vida. Esse é o sentido da beleza do romance”⁵.

Este conceito de arte revolucionária está em total sintonia com o que Mando Martins, dois anos depois, entendia dever ser o criador literário em Portugal: “o escritor é um produtor social de Beleza útil ao serviço da multidão”, sendo a Ideia “tanto mais útil quanto maior o número de indivíduos a quem for distribuída”⁶. Impõe-se, num e noutro caso, reagir contra a gratuidade artística, fazendo da literatura uma arma de denúncia e de melhoramento social, por vezes enfatizando excessivamente o conteúdo. Em suma, uma poética a servir de voz à revolução, a abrir o caminho do futuro. Recorde-se, a propósito, que para a moral social marxista tudo tem de estar ao serviço empenhado

³ Jorge Amado, “Arte pela arte”, *O Estado de Sergipe*, Ano III, n.º 773, Aracaju, 22 de novembro de 1935 *apud* Rui Nascimento, *Jorge Amado. Uma cortina que se abre*, Salvador, Fundação Jorge Amado, 2007, p. 217.

⁴ Jorge Amado, “Discurso de saudação a Pablo Neruda” in Pablo Neruda, Pedro Pomar e Jorge Amado, *O partido comunista e a liberdade de criação*, Rio de Janeiro, Ed. Horizonte, 1946, p. 30.

⁵ Jorge Amado, “Romance moderno”, *O Estado de Sergipe*, Ano III, n.º 790, Aracaju, 12 de dezembro de 1935, p. 1 *apud* Rui Nascimento, 2007, p. 247.

⁶ Mando Martins, “Literatura humana”, *Sol nascente*, n.º 11, Porto, 1937, p. 11 *apud* Carlos Reis, *Textos teóricos do neo-realismo português*, Lisboa, Seara Nova, Ed. Comunicação, 1981, p. 118.

da causa ideológica. A Arte tem obrigação de servir a ideologia; não interessa a Arte que não serve a ideologia.

É certo que poderá ser questionável a eficácia da mensagem literária, se atentarmos particularmente no hipotético universo de leitores, fenómeno alvo de algum ceticismo no caso do projeto brasileiro mas também no do neorrealista português. Sintomáticas a este propósito são as reflexões de Mário Dionísio, questionando o que se deve entender por povo:

compreensível *por* que povo? Pelo empregado ou operário de Lisboa? Pelo camponês do Alentejo? Pelo pescador do Algarve? Pelo pastor da Beira? Ou pelo pequeno-burguês das grandes e pequenas cidades, pelo pequeno funcionário, pelo licenciado geralmente de cultura menos que modesta, que é a camada de onde mais críticas chegam aos artistas em nome do povo?⁷

Importa, no entanto, relevar que o objetivo fundamental que norteia Jorge Amado e os defensores de uma nova literatura que se começa a afirmar na década de 40 em Portugal é fazer com que os leitores alienados adotem uma *praxis* ideologicamente comprometida. Num e noutro caso, cabe à literatura construir narrativas que simbolizem problemáticas sociais; o universo diegético é alimentado por confrontações dialéticas, nele sobressaindo personagens com posicionamentos ideológicos inequívocos. Como sabemos, as personagens são delineadas em função do coletivo: as preocupações individuais passam a preocupações de um grupo; as soluções que elas defendem dão a resposta ansiosamente desejada por todos.

Em *Seara vermelha*, Juvêncio é a personagem que encarna a força do idealismo que o autor quer inculcar. Não acomodaticio, parte em demanda de um outro viver, chega à cidade, entra para a polícia militar, combate na Revolução, torna-se adepto do comunismo, experimentando as agruras da prisão que lhe proporcionam maior familiaridade

⁷ Mário Dionísio, “Palavras e cores”, *Ler*, n.º 1, Lisboa, 1952, p. 4.

com os princípios ideológicos que então abraçara. O valor da instrução determina a evolução desta personagem, que no final surge como agente de um messianismo político. O diálogo que então mantém com Militão (também este já mais esclarecido face ao conhecimento da realidade...) documenta a crença num mundo melhor transformado, na alteração do sentido da história: “Tu aprendeu isso tudo na capital? Tu não perdeu tempo e o que tu diz é cuma luz que alumia, abre um clarão nos olhos da gente que tava no escuro...”⁸. A luta contra o fatalismo social e a formação política do sertanejo impõem-se como condição necessária à mudança de mentalidades, à negação do primitivismo, à salvação.

Considerando ainda os diálogos do final da obra, nomeadamente o de Juvêncio e Vítor, cabe a este enunciar assertivamente o principal pressuposto do mundo novo que se anseia: “Os beatos e os cangaceiros acabarão no dia em que os sertanejos tiverem consciência política”⁹. Momentos antes, Zé Tavares afirmara convictamente: “Agora vai se acabar os cangaceiros e os beatos... Vai ser a nossa vez...”¹⁰. Frases de fácil generalização axiológica, como convêm a personagens que se querem voz das soluções ideológicas subjacentes ao romance. Também Tonho particulariza, simbolicamente, o apelo ao conhecimento e à revolução: “gostaria de ficar ali, entre eles, e aprender com o tio e com os demais aquelas coisas que eles sabiam. Uma, principalmente, gravava-se em sua cabeça; «a terra pertence àqueles que a trabalham»”¹¹. No quadro das postulações ideológicas, representa ainda a esperança na geração futura. Por isso, Juvêncio deposita toda a esperança nos “Tonhos” “conscientes e capazes”: “Esses – batia no ombro de Tonho – é que vão levantar o campo.”¹² – desabafo de Juvêncio, deixando claramente transparecer um pensamento de esperança e otimismo.

⁸ Jorge Amado, 1982, p. 335.

⁹ Jorge Amado, 1982, p. 334.

¹⁰ Jorge Amado, 1982, p. 331.

¹¹ Jorge Amado, 1982, p. 330.

¹² Jorge Amado, 1982, p. 331.

“Um dia vou ser...” é a libertação do sertanejo. Uma atitude que aposta no resgate da dignidade humana, espécie de “sentimento de nascimento, de despertar, de descoberta do possível”, utilizando um conceito de Francesco Alberoni¹³. Assim, esta voz em Jorge Amado podia, por alargamento de sentido, sê-lo noutros autores. Também o Bentinho de José Lins do Rego (*Pedra bonita*) quer ser *outra coisa*, os filhos de Fabiano de *Vidas secas* (Graciliano Ramos) também vêm para a cidade para serem *outra coisa*, o engenheiro Euclides da Cunha (em *Os sertões*) com a sua formação positivista e republicana, também queria que os sertanejos fossem *outra coisa*: o efeito benéfico da civilização com que os positivistas sonhavam... Se passarmos para o caso português, situações semelhantes se registam. O ceifeiro rebelde de *Gaibéus* (Alves Redol) “tem bússola – bússola que marca um norte”¹⁴, rumo a uma *outra sociedade* para todos os trabalhadores; Adriano de *Cerromaior*, assume que é “necessário caminhar [...] nem sabia ele para onde, mas tinha a certeza de que para uma planície de fartura e paz”¹⁵; Gaitinhas (e Saguí) de *Esteiros*, mais próximos do típico herói de Amado (eufórico), encarnam a consciência revolucionária que libertará Gineto, símbolo da «Humanidade agrilhoadas»¹⁶. Sem esquecermos ainda, se quisermos, obras posteriores como *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira. Num quadro que retrata a essência da problemática neorrealista, Jacinto e Clara buscam a transformação do presente opressor,

¹³ Francesco Alberoni, *A árvore da vida*, tradução de Isabel Santos e Hossein Shooja, Lisboa, Relógio d'Água, 1991, p. 21. Com efeito, para Alberoni, esta outra humanidade antevista pelo homem não é uma maneira de ser estável, duradoura, mas uma espécie de nascimento, de despertar, a descoberta de que o possível se abre à nossa frente, que o mundo pode ser maravilhoso e que tudo o que tem existido até agora, aquilo a que chamamos vida real, era, na realidade, uma pobre vida inautêntica, amargurada.

¹⁴ Alves Redol, *Gaibéus*, 18.^a ed., Lisboa, Caminho, 1993, p. 79.

¹⁵ Manuel da Fonseca, *Cerromaior*, 6.^a ed., Lisboa, Caminho, 1981, p. 31.

¹⁶ Urbano Tavares Rodrigues, “O real e o imaginário em *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes” in *Um novo olhar sobre o neo-realismo*, Lisboa, Moraes Ed., 1981, p. 28.

deixando antever um futuro otimista. Pese embora o aniquilamento destas personagens,

a abelha que sai da Cidade Verde (verde-esperança) incorpora-se num longo processo histórico, como elo sacrificado, mas necessário, de uma vasta transformação social, apontando para um tempo em que os conflitos e os contrastes (as abelhas na chuva e os enxames apodrecidos) sejam abolidos pelo esforço da coletividade. Assim a abelha se faz semente e a chuva (de novo) agente de fertilidade.¹⁷

Em 1935 o projeto comunista brasileiro falhara, decerto porque desorganizado... Cabia talvez aos escritores reorganizá-lo pelo trabalho mental do artista, pela força nova da literatura ao serviço de um ideal social. Talvez também uma nova forma de messianismo político.

Ao contrário das sementes anteriores (do banditismo, do messianismo religioso), espera-se que o *grão* que Juvêncio transporta germine, marcando a diferença face aos outros filhos de Jacundina que semearam, mas não colheram. Semente de conscientização política, esta de Juvêncio, impregnada de simbolismo do discurso bíblico, e que à semelhança deste, se multiplicará. Recriada está a lição de Vieira no *Sermão da Sexagésima: Et fecit fructum centuplum*... Será mesmo de notar um tratamento barroquizante da mundividência sertaneja e, vale dizer, um discurso com ecos vieirianos: o *ludus* verbal luz/sombras, o recurso a elementos metafóricos de relevante sentido bíblico (seara, colheita, semear), toda a construção argumentativa do texto (que culminará numa visão triunfalista do comunismo).

Curiosamente, em *Casa da duna*, de Carlos de Oliveira, é clara a intenção de apelar à intervenção devidamente organizada (embora nesta narrativa estejam ausentes intuítos políticos, como na obra de A-

¹⁷ Carlos Reis, *O discurso ideológico do neo-realismo português*, Coimbra, Almedina, 1983, p. 629.

mado), razão por que a luta empreendida pela quadrilha que age por impulso próprio termina vencida. Vejamos esta passagem:

Nessa noite, os homens fardados atiraram a matar sobre a quadrilha surpreendida e cercada. Os homens de Corrocovo defenderam-se à pedra, a cacete, e foram mortos, feridos, aprisionados, quando a lua rompeu por trás das nuvens. Estavam em campo raso, sem abrigo e sem armas.¹⁸

De referir ainda a presença do narrador, que empresta e amalgama a sua voz com a da personagem. É o caso de Juvêncio (*Seara vermelha*), cuja interioridade nos é revelada do seguinte modo:

Mas Juvêncio queria saber era de Militão e dos demais que permaneciam na fazenda. Quanto ganhavam por dia, atualmente? Havia colonos? Meeiros? Continuavam obrigados a comprar no armazém?

Depois pediu que ele reunisse, naquela mesma noite, todos os trabalhadores que pudesse. Ali em sua casa, sem que o capataz soubesse. Partiria manhãzinha e antes queria conversar com os homens. Tinha muito que lhes contar, ia ensinar-lhes como mudar aquela vida que levavam, tão desgraçada.¹⁹

Facilmente reconhecemos nesta passagem uma estratégia recorrente numa fase mais amadurecida do neorrealismo português. Citemos a título de exemplo *Casa da duna*, de Carlos Oliveira. O narrador é mediador da personagem Hilário, fazendo convergir, num discurso indireto livre, a sua perspetiva com o ponto de vista da personagem:

Hilário ia assistindo ao tratamento. Que diria o pai quando visse a égua naquele estado? Aceitaria meia dúzia de palavras por cima da rama? Impossível. Desconfiava sempre. Demais a mais Maria dos Anjos a acirrará-lo.²⁰

¹⁸ Carlos de Oliveira, *Casa da duna*, 7.^a ed., Lisboa, Sá da Costa, 1980, pp. 85-86.

¹⁹ Jorge Amado, 1982, p. 334.

²⁰ Jorge Amado, 1982, pp. 85-86.

A intenção pragmática de *Seara vermelha* não impede que, na recriação da vida sofrida do nordestino, Jorge Amado cruze realismo com força poética (outra característica das produções neorrealistas portuguesas, também mais sintomática numa segunda fase), fazendo resurgir cangaceiros e beatos, ritos supersticiosos e profecias de fim do mundo, militância comunista e apologia da revolução. Considere-se, a título de exemplo, o cansaço e sofrimento de Jacundina que ganham força na recordação dos seus três filhos que um dia partiram “cada um por sua vez, cada um por um caminho, cada um por um destino”. Poeticidade que emerge também no último parágrafo da obra, ao ser referido o regresso de Nenen ao Nordeste, e, particularmente, a missão que lhe cabe desempenhar:

E pela madrugada, quando as sombras ainda envolviam os campos úmidos de orvalho, e no ar se elevava aquele cheiro poderoso de terra, Nenen partiu para a caatinga pelo mesmo caminho seguido um dia por Jerônimo e sua família. Os brotos de dor e de revolta cresciam naquela seara vermelha de sangue e fome, era chegado o tempo da colheita.²¹

Parece-nos inegável a potencialidade cinematográfica deste segmento: o desenvolver da madrugada com as suas sombras, o orvalho, o cheiro poderoso de terra (ainda não captável cinematograficamente mas suscetível de sugestão por um bom realizador). A sugestão do tempo, da luz, do cheiro de terra são valores supra-segmentais que a arte de um bom realizador sabe dar.

Note-se os termos *dor*, *revolta*, *sangue*, *fome*, que apontam para um tempo de colheita. Que colheita? Não será uma colheita duplamente real e simbólica? A colheita agrária, da terra, e a colheita ideológica, a que apela para a urgência de uma nova estrutura social, fruto da revolução? É evidente, pois, a força revolucionária transmitida pela retórica, pela estética: espécie de grito final, grito de “avante”. Deste modo, a cartilha marxista é superada pela originalidade poética do texto. A

²¹ Jorge Amado, 1982, p. 335.

cartilha qualquer um sabe. Mas esta defesa retórica só a soube Jorge Amado, prova da sua qualidade literária.

O homem do sertão almeja na liberdade ideológica apregoada por um partido a verdadeira promoção do ser humano à sobrevivência e à felicidade. Que ela seja espectável por via de um partido é outra questão que decerto o tempo, histórico e ideológico, saberá situar e justificar. Quanto a nós, o mais importante neste romance não é só a sua base ideológica comunista ortodoxa, mas o tratamento poético e simbólico da condição do sertanejo que espera uma manhã messiânica social²². Sublinhe-se a indiscutível *atitude expectante*, talvez costela messiânica da condição humana, que Sampaio Bruno, curiosamente, reconhecia ser o verdadeiro fundo do messianismo sebastianista português...

A reflexão sobre a necessidade de transfiguração dos dados da realidade emerge também das preocupações dos teorizadores do neorrealismo em Portugal, que passam, ultrapassada a aurora do movimento, a enfatizar a mediatização do criador literário na representação do real. O que importa em Arte diz-nos, em 1939, Fernando Lopes Graça, “é a verossimilhança dos caracteres e das situações, sem o que caímos no domínio da pura arbitrariedade”²³.

Salvaguardando características individualizadoras das diversas produções literárias, nos exemplos acima apontados subjaz um projeto comum, um apelo à luta organizada, um ideal vivido coletivamente, por vezes uma certeza no futuro coletivista, abonado favoravelmente por um narrador cúmplice com o universo dos oprimidos. Como regista Fernando Mendonça, “de um idêntico anseio ou duma idêntica esperança resultam, sem dúvida, consequências idênticas”²⁴, mesmo que

²² Daí, a “defesa do sonho (utopia) como a «mola essencial» que «eleva» e «liberta» o espoliado”, considera Edvaldo Bergamo. “A obra de Jorge Amado apontava pioneiramente para esse enfrentamento da história, configurado no otimismo quanto ao futuro e na aposta no poder de ação da palavra empenhada”, acrescenta o crítico brasileiro.

²³ Fernando Lopes da Graça, “Realidade e verossimilhança”, *O Diabo*, Lisboa, 1939, p. 5, *apud* Carlos Reis, 1981, p. 134.

²⁴ “O romance nordestino e o romance neo-realista” in *Três ensaios de literatura*,

as finalidades das obras sejam distintas, consequência de condicionamentos diversos (sociais, políticos, económicos).

O sentido de *supra realismo*²⁵ trilhado por Amado poderá até ser posto em paralelo com o *Novo Humanismo* que os neorrealistas portugueses defendiam, reconhecendo o “«eterno valor revolucionário e humano» da arte” (Castelo Branco Chaves)²⁶, e preconizando um *realismo moderno* que, sendo “espelho do presente”, também fosse reflexo da “imagem do futuro, a pedra primeira para a construção do futuro”²⁷. Parafraseando Jorge Domingues, aqui reside a grandeza da *moderna literatura*, no Brasil e em Portugal: voz das inquietações e das esperanças da Humanidade²⁸.

Assim, da leitura de *Seara vermelha* é possível apreender linhas de pensamento e valores que não só definem a *poética* de Amado como integram as grandes orientações da literatura portuguesa neorrealista: conceito de arte politicamente revolucionária; apropriação de temas sociais e preocupação com o humano (o espírito da época um pouco por todo o mundo); irrupções líricas na prosa demonstrando a adesão ideológica do narrador; personagens construídas em função do coletivo²⁹; perfil e percurso de um herói líder (embora nas criações portuguesas a carga de otimismo também seja menos marcante). E ainda a dimensão futurante da vivência temporal (mais tênue no caso português). A pro-

São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967, p. 39.

²⁵ Veja-se o texto acima citado “Romance moderno”: “A última fase do movimento modernista, o supra-realismo, [...] fugiu da desumanização da arte e fez-se arma política” (p. 248).

²⁶ Castelo Branco Chaves, “Marginália”, *Sol nascente*, n.º 11, Porto, 1937, p. 11, *apud* Carlos Reis, 1981, p. 118.

²⁷ Jorge Domingues, “O real e o irreal em literatura”, *O Diabo*, n.º 169, Lisboa, 1937, p. 5.

²⁸ Jorge Domingues, 1937, p. 5.

²⁹ Teorizava Júlio Filipe: “há em cada homem uma parte dominante de vida colectiva”; “o real domina a literatura” (“Do real na literatura”, *O Diabo*, n.º 325, Lisboa, 1940, *apud* Carlos Reis, *Textos teóricos do neo-realismo português*, Lisboa, Seara Nova, Comunicação, 1981, p. 139).

pósito, lembremos Honório Nunes que reconhece ser traço definidor do caso brasileiro uma “medular perspectiva eufórica da vida”³⁰.

Há, pois, uma sintonia ideológica e estética entre a escrita de Jorge Amado e o neorrealismo português. “Correspondências” que testemunham as relações culturais que, desde há muito, se têm estabelecido entre Portugal e o Brasil.

Afinal, sinais de um espírito de comunidade entre os dois países.

³⁰ “«Te contarei agora a história do herói»: Jorge Amado e o neo-realismo literário português” in G. Lanciani (org.), *Jorge Amado: ricette narrative*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 94. E conclui logo depois: “num momento em que duas literaturas partilharam a eficácia de uma estética de combate e da denúncia substantiva da injustiça apenas uma delas lhe pôde e soube acrescentar a força compulsória do mito”.

Plasticidade, cor e movimento em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*

Maria Raquel Oliveira¹

Toutes les nuits le rêveur recommence le monde.

Gaston Bachelard

No prefácio do livro *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, escrito por Jorge Amado, em 1948, em Paris, o escritor brasileiro aponta que a publicação deste texto deve-se ao facto do artista plástico Carybé, seu grande amigo, ter desenhado “as mais belas ilustrações”² em aguarelas que ilustram essa narrativa.

No final deste trabalho são apresentadas algumas ilustrações de encadernações que têm a presença das duas personagens centrais do texto, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (Fig. 1), bem como a presença

¹ Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL); Professora da Escola Secundária Gil Vicente.

² Jorge Amado, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1999, p. 726.

de outras personagens (a Vaca Mocha, o Sapo Cururu, a Velha Coruja, a Pomba Correio, a Cobra Cascavel, as Aranhas Costureiras e o Galo Dom Juan de Rhode-Island) (Fig. 2) que embelezam e movimentam a história de um gato “mau e egoísta”³ que se apaixona por uma andorinha, causando estranheza em todos os outros animais que habitam numa floresta (ver Anexo)⁴.

Pretende-se com este trabalho, fazer uma leitura estética da linguagem literária, em especial da descrição das estações do ano cuja escrita é poética, de intenso trabalho plástico, extremamente lírica, pela presença de sentimentos, afetos e desejos que o artista escritor cria e que exprime em metáforas, personificações e sinestésias.

A plasticidade da linguagem é expressa pelo olhar do escritor que capta do exterior impressões da paisagem que contrastam com o interior psicológico das duas personagens centrais da narrativa *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, aquilo que permite ao narrador poeta a criação de imagens instantâneas, retiradas do real e que ganham sentidos e tonalidades específicas de modo a evocar um narrador que interage com o mundo e dele extrai as emoções entre aquilo que vê e o modo como vê.

Citam-se alguns excertos do texto:

A PRIMAVERA

Quando a Primavera chegou, vestida de luz, de cores e de alegria, olorosa de perfumes sutis, desabrochando as flores e vestindo as árvores de roupagens verdes, o Gato Malhado esticou os braços e abriu os olhos pardos, olhos feios e maus.⁵

Em torno era a Primavera, o sonho de um poeta.

Juntos, ele correndo pelo chão de verde grama, ela voando pelo

³ Jorge Amado, 1999, p. 22.

⁴ Jorge Amado, 1999, p. 58: “Durante esse tempo, até soneto o gato escreveu e confessou à andorinha: «Se eu não fosse um gato, te pediria para casares comigo...»”.

⁵ Jorge Amado, 1999, p. 21.

azul do céu, vagabundearam por todo o parque, encontraram recantos deliciosos, descobriram novas nuances de cor nas flores, variações na doçura da brisa, e uma alegria que talvez estivesse mais dentro deles que mesmo nas coisas em derredor.⁶

O VERÃO

O Verão passou muito depressa com o seu sol ardente e suas noites plenas de estrelas. É sempre rápido o tempo da felicidade. O tempo é um ser difícil.⁷

O OUTONO

O Outono chegou, derrubando as folhas das árvores. O vento sentia frio, e, para esquentar-se, corria zunindo pelo parque. O Outono trazia consigo uma cauda de nuvens e com elas pintou o céu de cores cinzentas.⁸

Não apenas com um manto contra o frio, cobria-se o Gato Malhado naquela manhã de lírica inspiração, cobria-se também com o manto do amor. A poesia não está somente nos versos, por vezes ela está no coração, e é tamanha, a ponto de não saber nas palavras.⁹

Um tempo cinzento em que as árvores iam-se despindo das folhas e o céu ia-se despindo do azul.¹⁰

O INVERNO

Noite sem estrelas, a da festa do casamento da Andorinha Sinhá. Apenas uma pétala vermelha sobre o coração, uma gota de sangue.

⁶ Jorge Amado, 1999, p. 47.

⁷ Jorge Amado, 1999, p. 51.

⁸ Jorge Amado, 1999, p. 57.

⁹ Jorge Amado, 1999, p. 58.

¹⁰ Jorge Amado, 1999, p. 59.

Temos olhos de ver e olhos de não ver, depende do estado do coração de cada um.¹¹

A escolha e a seleção de palavras feita pelo autor nas descrições das estações do ano são dignas de um artista plástico que transmite não só a renovação cíclica temporal como também a sintonia entre a natureza e o desenrolar do amor dedicado do Gato Malhado pela Andorinha Sinhá no espaço e no tempo.

Na pintura, a plasticidade obtém-se produzindo uma sensação de movimento na tela, e nesta narrativa poética, o escritor artista convida o leitor a viajar pelas várias telas de diferentes tonalidades: “Quando a Primavera chegou, vestida de luz, de cores e de alegria”, “o Outono chegou, derrubando as folhas das árvores”¹², no Inverno “noite sem estrelas”¹³.

A primavera é o início da história de amor entre o Gato Malhado e a Andorinha Sinhá, é o tempo de felicidade para as personagens e o crescendo da intimidade no seu relacionamento. O Gato acorda, espreguiça-se e sorri provocando o espanto dos outros animais. O verão, tempo curto, que passa a correr, muito depressa porque é um tempo de felicidade. A percepção que as personagens têm do tempo é que o mesmo passa a correr. Mas o ciclo de felicidade vai terminando lentamente e quando chega o outono, tempo que simboliza a partida, a separação entre as duas personagens, surge um tempo triste e cheio de sofrimento. A alegria deu lugar à tristeza.

O amor entre o Gato Malhado e a Andorinha Sinhá é impossível, “um tempo cinzento em que as árvores iam-se despindo das folhas e o céu ia-se despindo do azul”¹⁴, e já no inverno a tristeza é reafirmada pela separação dos amantes e pelo casamento da Andorinha Sinhá com o Rouxinol.

¹¹ Jorge Amado, 1999, p. 66.

¹² Jorge Amado, 1999, pp. 21, 57, 73.

¹³ Jorge Amado, 1999, p. 57.

¹⁴ Jorge Amado, 1999, p. 73.

O narrador pinta e descreve a natureza como a vê e sente, ele pinta porque viu, e gravou no seu olhar a cifra do visível, “Ele terá de confessar [...] que a visão é o espelho ou a concentração do universo”¹⁵. O leitor percebe que as mudanças do espaço exterior são provocadas pelo decorrer do tempo e projetam as várias alterações na personagem de o Gato, e o mesmo está inserido no processo cíclico da natureza.

As estações do ano percecionam paisagens com várias tonalidades, que constituem telas poéticas e artísticas distintas de cores e imagens cheias de vivacidade e movimento que prendem os leitores juvenil e adulto ao texto.

É ainda o olhar do escritor que perante a natureza modela uma escrita de contrastes visíveis e invisíveis, propícios da imaginação criativa do narrador poético que capta instantes da natureza.

Na primavera, em que o amarelo é vibração de luz, vibração de espaço, símbolo da alegria, como o vermelho no subtítulo, “Uma História de Amor”, ideia de alegria e de riqueza, mas também de tristeza em contraste com o azul, símbolo da profundidade que atrai o homem para o infinito, e que desperta nele uma sede de pureza que é a cor tipicamente celeste, que apazigua e acalma. É de citar Wassily Kandinsky que no livro *Do Espiritual na Arte* afirma:

a cor é um meio de exercer uma influência direta sobre a alma.
A cor é o teclado. O olhar é o martelo. A alma é o piano, com as suas várias cordas. O artista é a mão que intencionalmente põe a alma a vibrar por intermédio desta ou daquela tecla.¹⁶

A cor do amarelo terrestre é resfriada com o azul, comparando dois estados de alma opostos, a alegria e a mágoa do Gato Malhado pela Andorinha Sinhá.

Na última estação do ano, o inverno, capítulo muito curto de ação, a Andorinha Sinhá, após o seu casamento civil e religioso, deixa cair uma pétala de rosa vermelha sobre o Gato a qual ele colocou no peito,

¹⁵ Merleau Ponty, *O olho e o espírito*, Lisboa, Lisboa Editora, s.d., p. 27.

¹⁶ Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte*, Lisboa, Dom Quixote, 2010, p. 160.

“apenas uma pétala vermelha sobre o coração, uma gota de sangue”¹⁷, mais uma vez, a presença da cor vermelha, símbolo do sofrimento do Gato Malhado.

A presença cromática nas palavras poéticas do narrador, expressa emoções, sentimentos, faz vibrar o que se vê e sente num universo da subjetividade, o pintor exprime-se não copiando a natureza, mas percebe o mundo invisível, visto que o visível é sempre o que resta por ver.

O escritor Jorge Amado deseja estar aberto à profundidade de sentimentos do mundo que o envolve.

Já não havia futuro com que alimentar seu sonho de amor impossível. Noite sem estrelas, a da festa do casamento da Andorinha Sinhá. Apenas uma pétala vermelha sobre o coração, uma gota de sangue.¹⁸

Já no final da narrativa, na noite sem estrelas, o gato triste, desiludido, rejeitado por todos e até pela amada, vai para o mundo da Cobra Cascavel, e a personagem “Manhã” coloca sobre o luminoso vestido essa rosa azul de antigas idades.

E então se diz que fez uma esplêndida manhã toda azul.¹⁹

Mais uma vez, o azul é o símbolo da continuidade e renovação espiritual desse amor que transcende, e que o narrador poético pinta.

A pintura do artista é uma abertura à universalidade de valores que ele exprime, percebe e fixa na realidade do mundo visível, expresso em linguagem poética. A cor é indicativa da presença de uma energia interior, uma presença espiritual que leva o leitor a reconhecer a ideia da necessidade interior do artista em representar o mundo, o homem e a vida através da palavra.

¹⁷ Wassily Kandinsky, 2010, p. 181.

¹⁸ Jorge Amado, 1999, p. 23.

¹⁹ Jorge Amado, 1999, p. 74.

A revelação de imagens instantâneas retiradas do real, um “eu” interagindo com o mundo e dele extraíndo imagens que ganham formas e tons específicos para acentuarem aquilo que desejam evocar. Ele recria a realidade que está interiorizada nos traços comportamentais das personagens e que estão sempre em movimento nessa narrativa. Um entrelaçamento de diversos elementos estéticos que se movimentam dialeticamente e refletem a ideologia do escritor, mesmo nessa diversidade de linguagens presente na elaboração do discurso do narrador.

Como já foi dito anteriormente, as mudanças do espaço exterior, provocadas pelo fluir do tempo, refletem-se nas duas personagens centrais do texto. Assim o amor nasce na primavera, é vivido com imensa alegria, emoção e prazer no verão, percebe-se o declínio do amor no outono e tudo acaba no inverno, a Andorinha casa com o Rouxinol.

Uma história cuja leitura é recomendada a crianças e adultos. O valor desta narrativa reside na verdadeira plenitude estética das palavras escritas por Jorge Amado que transmitem um mundo ideal.

Por último os valores transmitidos pelo livro *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* convidam o leitor a viajar por outras personagens de variados espaços literários, como Romeu/Julietta, D. Quixote/Dulcineia, Pedro/Inês, Petrarca/Laura, Simão/Teresa, Narciso/Eco, Dante/Beatriz e outras em que habitem temáticas semelhantes ao *corpus* literário em estudo.

O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor está inserido nos programas do 3.º ciclo (8.º ano) do Ensino Básico, contudo é uma narrativa que pode ser adaptada e trabalhada no 2.º ciclo do Ensino Básico e até no Ensino Secundário.

A escola de hoje procura estimular no aluno a criatividade, o prazer da descoberta, o espírito crítico, a criatividade e a capacidade de intervir pelos seus próprios meios.

A atividade criativa implica o prazer de fazer, a curiosidade, o estudo e uma predisposição natural para experimentar o que ainda não se sabe. Conforme diz Eurico Gonçalves no livro *A arte descobre a crian-*

ça, “É a partir do que se faz e do que se pensa sobre o que se faz que se constituem os vetores de uma motivação interior”²⁰.

O leitor ao sonhar e imaginar, há que deixar “vaguear o espírito” e registar com palavras, traços, manchas de cor aquilo que vê, o que sente e ainda a experimentação sensorial, não apenas da vista, mas também do tato, do cheiro, do paladar e do ouvido.

²⁰ Eurico Gonçalves, *A arte descobre a criança*, Lisboa, Raiz Editora, 2003, p. 29.

Anexo

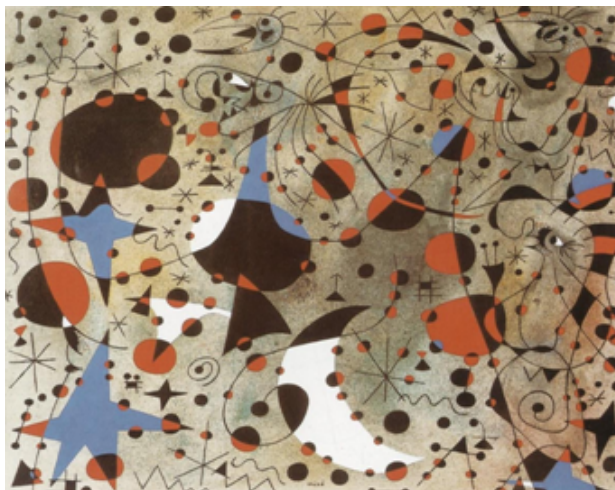


Fig. 1– Exemplos de ilustrações presentes na obra *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*



Fig. 2 – Exemplos de várias ilustrações presentes na obra *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*

Algumas propostas de tarefas



O canto do rouxinol à meia-noite, quadro de Juan Miró



As pombas, quadro de Pablo Picasso

- Escolher uma pintura e dar continuidade de ação ao texto narrativo poético *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor*, de Jorge Amado.
- Descrever os quadros e relacioná-los com os vários segmentos descritivos da narrativa poética *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor*, de Jorge Amado.
- Construir metáforas e personificações, tendo como base o texto literário *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor*, de Jorge Amado.
- Escrever histórias (fábulas).
- Produzir poemas/utilizar o vocabulário aprendido e registado dos vários momentos textuais da narrativa poética *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor*, de Jorge Amado.
- A partir dos elementos da natureza, flores, frutos, vento, manhã, ramos, cores, sombras, coração, os alunos utilizarão uma folha de papel branco para construir um poema.

- Relacionar a musicalidade presente na linguagem poética, utilizada pelo narrador no texto *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor*, de Jorge Amado com *As quatro estações*, de Antonio Vivaldi.
- Representar em várias telas, as quatro estações do ano. Trabalho realizado ao som da música *As quatro estações*, de Antonio Vivaldi.
- Celebrar a primavera – relação entre a pintura, a escrita poética e o trecho musical *A sagração da primavera*, de Igor Stravinsky.
- Construir versos soltos, ao som do trecho musical *Clair de lune*, de Claude Debussy à luz do luar encantatório.

A correspondência entre Jorge Amado e Ferreira de Castro: regionalismo, assuntos afins e outros casos

Marinete Luzia Francisca de Souza¹

Introdução: para um início de conversa

Se, por um lado, a correspondência entre escritores constitui um elemento externo ao campo literário, por outro, pode ganhar teor crítico como também remeter para as condições de produção das suas obras. Jorge Amado e Ferreira de Castro apresentam mais que estilos próximos, e um interesse comum pela difusão de uma literatura socialmente empenhada. São estes os dois elementos que tornam o estudo das cartas desses escritores que compartilharam, ainda que, por diferentes motivos, momentos semelhantes (o exílio, a ditadura, o apoio às lutas proletárias etc.), uma tarefa de interesse para os estudos literários.

Cobrindo, um vasto período, de 1934 a 1974 (com uma carta de Helena Muriel em agradecimento a Jorge Amado e Zelia Gattai pelas

¹ Doutora em Literatura de Língua Portuguesa: investigação e ensino, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

palavras que enviaram quando seu marido faleceu), e abrangendo variados temas, a correspondência aqui analisada começa por tratar da edição dos livros dos escritores, da sua tradução e publicação nos diversos países ao redor do mundo, e da apresentação de comentários às obras um do outro. Entre os temas abordados estão os comentários aos romances que iam sendo publicados, as estratégias de difusão da obra no cenário internacional, os comentários e as notas que saíam nos jornais brasileiros e portugueses.

Embora se possam identificar variados temas, nesse conjunto de textos, o principal deles será a sensibilidade social dos escritores. Mas, apesar de eles nunca discordarem, nota-se que Jorge Amado tende a pensar a realidade social através das identidades coletivas, ou “grupais” (os negros, os pescadores etc.), enquanto Ferreira de Castro preocupa-se com os proletários (como um todo), sem segmentá-los em grupos, apesar de, em alguns casos, privilegiar o Norte do país, além de interessar-se pela imigração e, por fim, pela viagem. O último tema surge, pela primeira vez, com a publicação de *Emigrantes*, em 1928, e se prolonga com o aparecimento de *A selva*, em 1930. E, por fim, com *A volta ao mundo*, em 1940.

A selva exerceu, em Jorge Amado, fascínio. Mas o mesmo livro gerou, no Brasil, um debate público em torno do tema Amazônia. Em Portugal, por ser de temática “brasileira” relativa à “selva tropical” (local que ainda não tinha ganhado a atual projeção internacional), essa obra fez com que alguns considerassem Ferreira de Castro, segundo as informações colhidas na correspondência em análise, um escritor brasileiro.

Opta-se, assim, por pensar a correspondência entre os dois escritores em duas partes: a primeira destina-se à apresentação dos principais temas de que tratam, considerando-se que os que apresentam maior interesse literário são o planejamento e a recolha de material para os romances que escreveriam; a segunda é o diálogo em torno da recepção de *A selva* no Brasil.

1.1. Ferreira de Castro e Jorge Amado: comentários cruzados

A análise do discurso epistolar dos dois escritores parece útil para o estabelecimento daquilo que poderíamos chamar diálogos entre escritores de língua portuguesa. A comunicação ocorre, seja em nível pessoal, seja no que diz respeito às estratégias de difusão de suas obras, ou mesmo relativamente ao projeto literário dos dois escritores: tornar visíveis temas e sujeitos até então silenciados. Quer dizer, os dois escritores tanto conversam sobre temas pessoais como criam uma imagem de si para o outro, um projeto a que Jorge Amado se dedica mais que Ferreira de Castro. Inicialmente, porém, foi o fato de Ferreira de Castro ter produzido um romance, cuja ação se passa na Amazônia, o já referido *A selva*, lançado no Brasil em 1934, que despertou o interesse de Jorge Amado.

Aprofundando os seus conhecimentos sobre a obra de Ferreira de Castro, Jorge Amado lê, também em 1934, o novo romance do escritor português, *Eternidade*, e sobre ele opina: “Acho que *Eternidade* é o seu livro mais denso. Há nele um certo tom de tragédia que só encontro nas autobiografias. É um dos livros mais belos que li. Espero *Emigrantes*”. Na sequência, refere que enviaria ao amigo tudo o que viesse a surgir de “bom” e de “revolucionário”, naquele ano: *São Bernardo*, *Alambique*, *Maleita* e *Barracão* – todos livros de teor regionalista.

Também em 1934, Jorge Amado agradece os comentários sobre *Cacau e Suor* e conta que esteve “na Baía” recolhendo material para um romance sobre os negros: “espero escrever um livro forte”, fixando, na primeira parte, “a Baía de todos os Santos”; na segunda, “o pitoresco do negro baiano”, “raça liberta, raça das grande gargalhadas”, mas “fiel como um cão”; e, na terceira parte, “a greve – será toda a libertação íntegra do negro, libertação integral”. Em carta datada do ano seguinte, o escritor baiano retoma o tema: “Estou fazendo o *Jubiabá*. Queria

um livro alegre. Está saindo triste. Culpa dos personagens somente. Eu costumo não me meter com a vida deles”. O autor também afirma que, em carta datada de 1935, embora os dados para a produção do seu romance sobre os negros estivessem coletados, escreveria, antes, um livro sobre as plantações de fumo da Bahia, cujo título seria “Mão”: “A mão é tudo para aqueles homens. É o trabalho, a diversão, o sexo”.

Estes comentários indicam que o projeto literário do Jorge Amado da primeira fase estava em pleno vigor, pois, além de apresentar o seu projeto particular, também aproveita para fazer referência aos títulos que a sua editora, a José Olympio Editores, publicaria e que ele considerava o melhor que se produzia no país, o que indicava, nas suas palavras, que aquele seria “o grande ano do romance brasileiro. Parece que sairão muitas coisas e alguma coisa boa”. Na sequência, aborda as traduções de *Sangue* e *Suor* para o inglês e para o russo e brinca com o internacionalismo de Ferreira de Castro: “Quem sabe se não virarei como você escritor internacional?”.

As cartas de Ferreira de Castro para Jorge Amado incidem em assuntos como a publicação de algumas obras. Em carta datada de 1945, Ferreira de Castro diz considerar *Jubiabá* um romance de “viva originalidade” que apresenta um “admirável biotipo humano”. Por este livro, teria passado não só o romancista atento à realidade social, mas também um poeta. Comentários semelhantes surgem em carta datada de 1936. Castro diz que, em *Mar morto*, o escritor baiano continua a traçar em sua obra, uma “nota lírica – e tão humana!” – “iniciada com essa “formidável obra que é *Jubiabá*!”. Para Castro, era possível conhecer “essas gentes” de que falava o escritor baiano através do seu fervor poético, “quase matemático.”

Ferreira de Castro confessa que tantas vezes tinha pensado no tema, mas que somente um livro admirável como o de Jorge Amado poderia fazer com que a temática alcançasse a necessária compreensão no contexto social internacional.

Retomando o tema da projeção internacional, em carta de 28 de dezembro de 1970, Jorge Amado discorre sobre a indicação de ambos

ao Prêmio Nobel e afirma que a única boa notícia daquilo tudo era ter feito parte da mesma lista que o escritor português.

Uma outra temática, também de teor internacional, eram os governos ditatoriais, já que o facismo se tinha espalhado pelo mundo. Assim informa Amado na mesma carta: “Agora aqui foi instituída a censura prévia para livros. Eu e o Érico decidimos não sujeitar os nossos livros à censura, mesmo que isso nos obrigue a não editá-los no Brasil”.

Do ponto de vista pessoal, Ferreira de Castro demonstra humildade em relações às palavras de Jorge Amado publicadas em jornais brasileiros (provavelmente aquelas em defesa da obra *A selva* a que Amado faz referência em suas cartas).

Exilado em Paris, em 1948, Jorge Amado escreve a Ferreira de Castro a respeito da publicação de *A lã e a neve*, destacando, mais uma vez, o papel de Ferreira de Castro na difusão da Língua Portuguesa. Esse internacionalismo também se manifesta no convite que Castro faz ao colega para que participe do encontro internacional de escritores, no qual se pensaria sobre questões políticas e culturais europeias, demonstrando que o seu interesse ia do local ao internacional.

As cartas funcionam, por isso, como uma recepção crítica, não só com relação a *A selva*, mas também relativamente à obra de outros escritores, o que se pode ver no prefácio à edição checa de *A lã e a neve*. Nele, Amado afirma que Castro é:

um escritor de âmbito universal porque tem sido o mais português dos escritores portugueses contemporâneos. Mesmo seus dois livros, cuja a ação se desenrola no Brasil [...] são romances do homem português imigrado, é a alma portuguesa, são dramas portugueses.²

Trata-se, portanto, de romances portugueses que têm o Brasil por cenário,

a floresta mágica e terrível da Amazônia, o rio como um mar misterioso, febre e exploração do homem, em *A Selva*; as gran-

² Jorge Amado, Carta a Ferreira de Castro, 1934, p. 1.

des cidades do sul brasileiro, em *Emigrantes*, são apenas o cenário onde se desenvolve um drama português: o do emigrante.³

Continuando o diálogo, em carta enviada em 1955, Ferreira de Castro refere que leu a última obra de Jorge Amado, a qual considerou notável e de difícil realização, face à abundância do material com o qual o autor lidou; todavia, não se identifica o romance ao qual ela faz referência.

Em 1958, Ferreira de Castro diz ter recebido um outro romance de Jorge Amado, cujo título não é referido. Afirma, a partir de sua leitura, que a escrita de Amado é uma espécie de palavra poética que cheira à ironia, embora veja nele bastante recurso à poesia. Por outro lado, fala de um “à vontade”, a que se pode, “com toda a justiça, chamar, maestria”. Mas não deixa de notar “ainda um sentido social mais profundo que torna ainda mais admirável essa galeria de tipos humanos”. Falando, em 1958, de um outro romance de Jorge, Ferreira considera *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* cheio de originalidade pela retratação dos ambientes e pela “inquietante soberba”.

Em 1961, alude aos “velhos marinheiros”, considerando-o “um grande livro, um livro insigne, uma prosa deliciosa, pela sua fina ironia e consequentes palavras, servindo suas histórias dum interesse apaixonante”.

De igual modo, Amado comenta as notas dos jornais brasileiros sobre *Instinto supremo*, livro através do qual, na sua opinião, se podiam conhecer os espantosos massacres aos povos indígenas, aproximando o leitor da certeza de que, no Brasil, havia uma grande liberdade para esse tipo de crime. Curiosamente, Jorge Amado não comenta a homenagem que o escritor português faz, nesta obra, a Cândido Rondon, nem ao projeto de “integração” cultural.

Apesar das boas intenções do escritor ao homenagear Cândido Rondon, que, de fato, evitou massacres de povos inteiros, durante a expansão das linhas telegráficas para Mato Grosso e Rondônia, prevalece,

³ Jorge Amado, Carta a Ferreira de Castro, 1934, p. 1.

no romance, a oposição entre “civilização” e “barbárie”, ou, se assim quisermos chamar, entre povos de natureza e povos de cultura. Jorge Amado limita-se a dizer que há beleza na construção de *Instinto supremo* e que Castro era um mestre da “ficção contemporânea”.

1.2. O projeto literário de Jorge Amado e a sua relação com Ferreira de Castro

Um balanço evidencia que, na primeira década, de 1934 a 1944, a correspondência entre os dois escritores é bastante intensa e gira em torno de temas pessoais e da publicação do romance *A selva*. Assim, o diálogo sobre o romance supracitado ocorre por dois motivos: a) a polêmica gerada em torno do modo como retratou a Amazônia; b) a não-aceitação, por parte da imprensa, de seu tom autobiográfico, que validaria a natureza infernal da região.

Nessa época, em termos econômicos, o Norte do país estava a ser “conquistado” pelos coronéis da borracha que se pensavam como “pioneiros”, ao passo que multidões de imigrantes abandonavam o Nordeste de Jorge Amado em direção à Amazônia, estabelecendo-se nos seus diversos estados. Era um modelo expansionista claramente moldado no paradigma colonial, que pode ser resumido em dois pontos: usurpação de terras e sustentação da produção no trabalho escravo. É neste cenário que Ferreira de Castro chega ao Brasil e será este um dos temas de *A selva*, texto reconhecido por José Lins do Rego e Jorge Amado como regionalista. Diga-se, aliás, que a narrativa regionalista ou seus escritores só são assim classificados enquanto o imaginário do local de onde provêm não for admitido como parte de uma comunidade nacional imaginada, se remetermos ao conceito de Benedict Anderson⁴.

Em 1935, Jorge Amado afirma que havia sido desenvolvida uma “campanha sórdida” contra *A selva*, mas comunica a Ferreira de Castro que os autores do seu grupo se tinham manifestado: José Maria Belo

⁴ Benedict Anderson, 2008, p. 32.

teria publicado um artigo em *A Tarde* (da Bahia), José Lins do Rego n' *A Manhã*, Lúcia Miguel na *Gazeta de Notícias* e ele próprio na revista *Movimento* e no jornal *Amanhã*. Assim, conclui o escritor:

Não pense que *A Selva* ficou sem defesa. Absolutamente não. Se bem que as pessoas que dirigiram a campanha contra o seu livro não tenham nenhuma importância, nem intelectual nem social, o seu livro foi vigorosamente defendido. Ninguém ligou importância à campanha e ela só serviu como publicidade do livro que se vendeu muito e muito.⁵

A visão de Ferreira de Castro sobre a Amazônia não era compartilhada nem pela imprensa, nem pelo imaginário nacional sobre a região. Recorde-se de que Raul Bopp e Mário de Andrade já tinham incorporado uma visão estética da floresta úmida. A Amazônia era já um território simbólico. A obra de Ferreira de Castro só encontrava correspondente, no espaço hispano-americano, nas *novelas de la selva*, que têm por representante principal, no que refere à Amazônia, o colombiano José Estasio Rivera, com *La voragine* (1927). Isso é possível, se pensarmos na projeção que tiveram as duas obras, na temática e na forma como a própria floresta é retratada, uma espécie de prisão, cúmplice dos horrores e da violência processada nos seringais.

Embora *A selva* se assemelhe aos romances regionalistas, este estava, na década de 30, quase que limitado ao Nordeste do país, que, na minha opinião, vivia o seu momento de integração no imaginário da nação, que já tinha sido “unificada” pelo romantismo.

No contexto brasileiro, como alerta Maligo (1996), a maior parte da literatura “inferno-verdista” sobre a Amazônica já tinha sido publicada quando *A selva* veio a lume. É o caso de *O paroara* (1899), de Rodolfo Teófilo, de *Deserdados* (1921), de Carlos Vasconcelos, dos artigos jornalísticos de Euclides da Cunha e dos contos de Alberto Rangel. São estes textos que determinam a estrutura da narrativa amazônica

⁵ Jorge Amado, Carta a Ferreira de Castro, 1935.

do “ciclo da borracha”, que pode ser resumida, no que refere à temática, na exploração do trabalho em regime de escravidão, metaforizado pelo apuizeiro; e, no que refere à forma, na tendência ao documentário, criação de imagens estereotipadas e na bipartição entre explorados (seringueiros) e exploradores (coronéis), tendo a floresta por cúmplice. Identificam-se apenas duas diferenças entre as obras mencionadas e *A selva*: o trato com a linguagem, mais bem acabado em Ferreira de Castro, e o fato de o português ter publicado o seu romance em editoras de circulação internacional. Tal situação poderia justificar a importância que se tem dado ao romance do escritor luso em detrimento dos demais. No que refere ao público, essa atitude poderia ser justificada, ao contrário do que se relaciona à atitude da crítica (Moraes Péricles e Márcio Souza, por exemplo), que tem considerado a obra *A selva* como um romance paradigmático no tocante a uma representação realista da Amazônia desconsiderando os romances acima mencionado. Para Pedro Maligo (1996), essa postura da crítica só pode significar “colonialismo cultural”.

Esse fato indica que, mesmo para ser considerado regional, um romance precisa passar pelo crivo nacional, por sua zona de consumo e pela crítica de projeção nacional e internacional. Por outras palavras, a Amazônia real de Carlos Vasconcelos e Rodolfo Teófilo, bipartida entre exploradores e explorados (seringueiros e coronéis), já tinha sido rejeitada. Ao tomar a floresta úmida como tema, aproveitando, inclusive, essa bipartição e o “inferno-verdismo” de Alberto Rangel, Ferreira de Castro sofreu, inicialmente, o mesmo tipo de rejeição. Todavia, parece ter sido a projeção internacional de Ferreira de Castro e a defesa que recebeu da parte de outros escritores do grupo de Jorge Amado que fizeram com que uma nova visão da Amazônia fosse, parcialmente, admitida no cenário literário nacional. Ao alimentar o debate sobre a obra de Castro, os escritores desse grupo demonstram reconhecer em *A selva* uma obra que, se não faz parte do grupos de textos produzidos pela chamada “Geração de 30”, aproxima-se deles.

Todavia, após uma análise inicial da correspondência entre os dois escritores, nota-se que Ferreira de Castro não faz referência à rejeição ao modo como retratou a região Amazônica, enquanto que Jorge Amado desenvolve o tema da rejeição de *A selva*, no Brasil, não ficando claro se o escritor português não pretendia ser vinculado ao grupo de que fazia parte Jorge Amado ou se não conhecia a exata dimensão da polêmica.

Conclusões

Apesar da assiduidade da correspondência, os dois escritores se encontram pessoalmente poucas vezes e nota-se que as primeiras cartas de Ferreira de Castro são relativamente cerimoniosas, enquanto Jorge Amado imprime, desde as primeiras, um tom de afabilidade às suas cartas.

Nesse diálogo, dois estilos se confrontam, mas também vislumbra-se um projeto literário partilhado por ambos. Jorge Amado e José Maria Ferreira de Castro apresentam mais que estilos próximos, um interesse comum, pela difusão de uma literatura socialmente empenhada, ancorado na difusão da Língua Portuguesa e na de suas próprias obras. E são estes os elementos que tornam interessante o estudo das cartas desses dois escritores, que compartilharam, ainda que à distância e por diferentes motivos, momentos semelhantes: o exílio, a ditadura, o apoio às lutas proletárias, etc.

Conclui-se, assim, que a correspondência testemunha uma época, a consolidação da indústria cultural e editorial no Brasil, a qual Jorge Amado soube, através de explícitas e sutis costuras, aproveitar. Ainda é necessário um estudo aprofundado da correspondência entre os dois escritores, o qual poderia ser conjugado à análise da recepção do romance *A selva*, no Brasil, a partir da recuperação das notícias referidas por Jorge Amado, e do modo como o romance foi, gradualmente, acolhido pela crítica que o tem inserido nos “romances do ciclo da borracha”.

Fontes manuscritas

Cartas de Ferreira de Castro para Jorge Amado, 1934, 1935, 1940, 1948, 1955, 1958, Fundação Jorge Amado.

Cartas de Jorge Amado a Ferreira de Castro, 1936, 1945, 1955, 1958, 1961, Museu Ferreira de Castro.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

MALIGO, Pedro, *Land and metaphorical desires. The representation of Amazonia Brazilian Literature*, New York/Paris, Peter Land, 1996.

Jorge Amado, sua linguagem e a recepção norte-americana

Marly D’Amaro Blasques Tooge¹

O impacto internacional da obra de Jorge Amado foi muito evidente, já que ele foi consagrado o “autor mais traduzido do mundo” em 1996 pelo *Guinness Book of Records*, além de ter sido o primeiro brasileiro a entrar para a relação de *bestsellers* do *The New York Times*.

Com um grande sucesso editorial e uma estimativa de vendas mundiais de 20 milhões de exemplares, Jorge Amado teve uma recepção crítica polêmica e diversificada. Sua imagem como escritor variou de local para local e também ao longo do tempo, o que talvez tenha até contribuído para que suas obras se tornassem um fenômeno de tradução, a partir dos anos 60, também nos Estados Unidos.

Buscamos recuperar os dados históricos e as narrativas pontuais sobre as obras de Jorge Amado levadas aos Estados Unidos, fazendo um paralelo com o que aconteceu nos países europeus, incluindo os relatos referentes aos agentes culturais e a recepção da literatura traduzida do autor. Demonstramos como a tradução das obras brasileiras aconteceu de forma complexa, adequando-se tanto às agendas internas americanas, quanto a agendas de grupos de intelectuais no Brasil e nos Estados

¹ Universidade de São Paulo.

Unidos. Também vimos como, de forma oposta ao que aconteceu em Portugal, onde a identificação dos escritores neo-realistas com a obra amadiana ocorreu justamente em função do caráter político de sua obra, nos Estados Unidos esse mesmo caráter foi o fator mais rejeitado em seu trabalho.

Assim, constatamos que, quando se fala da recepção da obra de Jorge Amado fora do Brasil, devemos ter o cuidado de não homogeneizá-la. Ser traduzido para tantos idiomas e levado a tantos países não significa que sua obra foi apreendida da mesma forma em todos os lugares. Jorge Amado teve diferentes recepções, ainda, em países como a Alemanha², a França³ ou a Polônia⁴, por exemplo.

A primeira obra de Jorge Amado a ser publicada nos Estados Unidos foi resultado dos programas governamentais norte-americanos decorrentes da Segunda Guerra Mundial. Nessa época, foram criados importantes ícones culturais para representar o Brasil. O exotismo de Carmen Miranda faria da cantora a embaixadora musical e “hollywoodiana” da república das “bananas” nos Estados Unidos, a “musa da boa vontade”. Em uma visita patrocinada pelo Departamento de Estado, Walt Disney criou Panchito (representando o México) e Zé Carioca (representando o Brasil), para contracenarem com o “amigo” Pato Donald (representando os Estados Unidos). E foi a região nordeste do Brasil, aquela mais cobiçada à época para fins geoestratégicos (já que foi em Natal que se construiu uma base militar americana), que inspirou o filme de Disney que trazia o Zé Carioca como um dos protagonistas: “Você já foi à Bahia?”.

² P. Horta, “O potencial de recepção de Jorge Amado na Alemanha” in *Akten des XI Lateinamerikanischer Germanistenkongress*, vol. 2, São Paulo, Edusp, 2003, p. 88.

³ Ana Maria Machado, *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2006, p. 2.

⁴ Jaroslaw Jacek Jedzikowski, *Pilar do comunismo ou um escritor exótico? Estudo descritivo das traduções polonesas das obras de Jorge Amado*, Tese de Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, 2007, p. 1140.

O rádio e o cinema foram os dois grandes alvos da política de intercâmbio cultural do OCIAA⁵. Todavia, outras áreas da sociedade também foram afetadas. Um exemplo de iniciativa da época pode ser visto no artigo do *The New York Times* de 23 de março de 1941, cujo título era “Laços culturais com Estados Unidos crescendo no Brasil”. Nesse artigo, a esposa de Lourival Fontes, o então diretor do DIP⁶ do governo de Getúlio Vargas, é apresentada como modelo de admiração pela cultura americana. Dona Adalgiza, viúva de Ismael Nery e recém-casada com Fontes (em uma cerimônia na casa do Ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha), mostrava-se exultante com tudo o que fosse americano e, principalmente, com o papel participativo das mulheres naquela sociedade. Lia-se no artigo:

A influência americana aqui no Brasil é tremenda [...] Ela vem através dos filmes, da rádio, revistas e livros e através de um grande número de americanos viajando para o Brasil. Restou muito pouco para nós admirarmos na Europa, pois somos uma nação de individualistas que não conseguiriam sobreviver sob uma ditadura europeia. Mas as conquistas e a liberdade da democracia americana – estas são coisas que povoam a mente brasileira agora.

Esse deslumbramento, tão bem descrito por Dona Adalgiza, teve um grande representante à época nas Letras Brasileiras: o escritor Monteiro Lobato, que fez traduções e adaptações de obras americanas no Brasil.

O jornal nova-iorquino também anunciava a chegada de alunos, intercambistas provindos de vários países latino-americanos, à cidade de Nova York sendo recebidos pelo próprio prefeito da cidade e pelo “Coordenador” Nelson Rockefeller. Os alunos estavam recebendo bolsas de estudos nos Estados Unidos como parte do projeto de “Boa Vizinhança”⁷. A literatura não ficou de fora dos projetos de americaniza-

⁵ *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*.

⁶ Departamento de Imprensa e Propaganda.

⁷ *The New York Times* de 21 de junho de 1942.

ção. O *The New York Times* de 22 de novembro de 1940 já anunciava que estavam sendo elaborados planos e listas de livros para o intercâmbio entre a América do Norte e a do Sul.

A tradução também fazia parte do projeto maior. A princípio, o Departamento de Estado Americano começou a incentivar as universidades e editoras para que realizassem traduções de obras literárias da América Latina. O que inicialmente era uma iniciativa modesta, que previa baixos custos para uma atividade de alto risco financeiro, acabou por intensificar-se com a criação do OCIAA. A tradução adquiria assim um poderoso patrono oficial: o Departamento de Estado Americano. O gabinete de Rockefeller e o governo americano criaram uma “agenda” específica com a finalidade de promover a coesão política hemisférica. O grupo de brasileiros que apoiava tal projeto era uma “parte aliada”.

No ano de 1942, enquanto vários intelectuais brasileiros ainda chegavam aos Estados Unidos, editoras universitárias e particulares, usavam os incentivos financeiros do Departamento de Estado Americano para fechar contratos de tradução com autores brasileiros. Um dos primeiros livros traduzidos e publicados em decorrência dessas contratações foi *Os sertões*, de Euclides da Cunha, provavelmente por ser um grande ensaio sobre nossa história. Mas o prazo de tradução fez com que o lançamento acontecesse apenas em 1944. A crítica, publicada no *The New York Times* em 6 de fevereiro daquele ano, foi feita por Érico Veríssimo, que se encontrava nos Estados Unidos à época. Veríssimo tece vários elogios ao difícil e admirável trabalho de tradução feito por Samuel Putnam, e aconselha a leitura das notas de rodapé e do prefácio da obra, mostrando que atribuía à tradução de Putnam uma função “educacional”. O mais significativo, contudo, é a crítica que Veríssimo faz à própria obra “*Os sertões*”. Ele explica que tanto governantes quanto escritores brasileiros não mais tentavam resolver os problemas do sertão com expedições armadas, e sim com compreensão, criação de escolas, higiene, leis trabalhistas e auxílio social. Verís-

simo tentava convencer o público americano de que os brasileiros eram antitotalitários e contra a violência:

A tônica de sua vida é uma mistura deliciosa de malícia e amabilidade, combinadas com sentimentalismo e um toque boêmio. Eles têm um senso de humor maravilhoso e não se interessam muito por uma civilização expressa em termos de dinheiro e progresso mecânico.

Nesse artigo, vemos claramente a menção ao caráter mais “humano” do brasileiro, contraposto ao “materialismo” norte-americano. O escritor finaliza dizendo que, uma vez vencidos os problemas de pobreza, analfabetismo e saúde, o Brasil concretizaria as esperanças de Stefan Zweig, cumprindo seu destino de “país do futuro”. Veríssimo usava, assim, sua habilidade de escritor para inverter o caráter determinista transmitido pela obra de Da Cunha, além de deixar claro que as correntes mais contemporâneas (à época) já discordavam do “exagero” do ensaísta quanto à questão das raças.

Durante o período da guerra, a questão do racismo tornara-se marcadamente importante. Na Europa, Hitler impunha o arianismo e o genocídio de negros e judeus. Nas Américas, enquanto o Brasil era visto como o exótico “cadinho das raças” (ou “*melting pot*” para os norte-americanos), em vários estados norte-americanos as leis segregacionistas de Jim Crow ainda vigoravam. Foi então que começou a se destacar o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre. Nos Estados Unidos, o pernambucano fora discípulo de Franz Boas, que dedicara grande parte de suas reflexões e pesquisas à resolução de problemas sociais como o racismo e a suposta superioridade cultural de alguns povos. Em 1933, Freyre lança *Casa Grande e Senzala*, invertendo o caráter pejorativo até então atribuído à mestiçagem e valorizando as culturas de povos africanos. As comparações de Freyre também focavam o Brasil e os Estados Unidos, colocando o Brasil em uma posição privilegiada quanto à questão do racismo. Enquanto materialismo e raça tornavam-se os principais pontos de discussão para a comparação entre as Américas, a

questão diplomática servia de mola propulsora para a literatura traduzida.

O fato de as traduções de obras brasileiras serem publicadas 3 a 4 anos após sua contratação pode ter sido um dos impedimentos para uma melhor recepção no continente norte-americano. Em 1944, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* foi transformado em *Office of Inter-American Affairs*; Getúlio Vargas foi deposto no Brasil em 1945 e Franklin Roosevelt morreu nesse mesmo ano. Com o fim da Segunda Guerra em 1946, as atenções governamentais, editoriais e até mesmo as do público leitor já se desviavam novamente para a Europa. O OCIAA foi extinto em maio de 1946 pelo presidente Harry Truman. Com o início da Guerra Fria, essa situação somente se acentuaria, já que as atenções dirigiam-se agora para a Europa e para a Ásia, com destaque para a China e a Coreia.

No campo das traduções literárias, sentiam-se ainda os efeitos da política de Roosevelt. E um novo ator, um novo e importante patrono, começava a se destacar nesse cenário: o editor Alfred A. Knopf.

O fundador e dono da “Alfred A. Knopf Publishers” (mais tarde “Alfred A. Knopf Inc.”) foi responsável pela publicação americana de inúmeras traduções de obras de autores brasileiros como João Guimarães Rosa, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Cecília Meireles, Gilberto Freyre, entre outros.

Com a Segunda Guerra Mundial, quando o mercado editorial europeu fechou-se totalmente para os Estados Unidos, a América Latina tornou-se uma fonte de literatura estrangeira interessante para Knopf. Através dos programas do OCIAA, Knopf teve a oportunidade de ser também patrocinado pelo Departamento de Estado Norte-Americano e buscar escritores na América Latina para o seu já existente projeto de tradução – um esquema agora vinculado àquela política de Boa Vizinhança do governo Roosevelt.

Assim, Blanche Knopf iniciou o que ela chamaria de “*Literary Roundup*”, um “*tour*” pela América Latina em busca de obras que representassem os vizinhos do sul. Em 1942 Blanche chegava ao Brasil

para, enfim, assinar os contratos de publicação das obras de Gilberto Freyre (*Casa Grande & Senzala*), Jorge Amado (*Terras do sem fim*) e Graciliano Ramos (*Angústia*). As escolhas de Blanche demonstravam o objetivo de levar ao público norte-americano obras de caráter político ou ensaios que descrevessem a história do Brasil. As escolhas pareciam se aproximar mais da proposta de Veríssimo – de diálogo e compreensão – do que da fórmula “propagandística” que ele rejeitava. Blanche adotava como “norma preliminar” a opção pelo intercâmbio cultural, mas, obviamente, a questão diplomática não podia ficar totalmente esquecida. A ideia era a de que as culturas Latino-Americanas não fossem “rejeitadas” pelo leitor norte-americano.

No ano em que Blanche esteve no Brasil (1942), a União Soviética e os Estados Unidos tinham reatado, provisoriamente, relações diplomáticas, lutando ambos contra as nações do “eixo”. Nessa época, os comunistas também combatiam o nazismo e o fascismo e muitos dos intelectuais brasileiros do PC que estavam no exílio voltaram ao Brasil para apoiar o governo brasileiro na Segunda Guerra. Em decorrência do ataque de Hitler à URSS, as divergências ideológicas entre capitalistas e comunistas foram colocadas em segundo plano. Nos Estados Unidos, a proibição de publicações de obras comunistas só aconteceria mais tarde, após o início da Guerra Fria.

É importante também lembrar que, no período da Guerra Fria, a ideia de “democracia racial” anunciada por Freyre já cumpria um papel de destaque junto ao projeto da UNESCO no Brasil, um projeto que objetivava estudar as relações raciais em nosso país. Com o genocídio praticado durante a Segunda Guerra, a questão do racismo tornara-se importante para o relacionamento entre as nações. Para debater essa questão a UNESCO promoveu, em 1948, uma reunião de cientistas que conta com a participação de Gilberto Freyre, que aproveita a ocasião para apresentar sua pesquisa documentada em *Casa Grande e Senzala* (1933). Em seguida, a UNESCO escolhe o Brasil para sediar uma pesquisa “sobre os aspectos que influenciariam ou não a existência de um ambiente de relações cooperativas entre raças e grupos étnicos, com o

objetivo de oferecer ao mundo uma nova consciência política que primasse pela harmonia entre as raças”. Esse fato é importante porque, apesar das diferenças políticas entre Jorge Amado e Gilberto Freyre, Amado era adepto da miscigenação como forma de solução para as questões raciais no mundo, haja visto a temática de obras como *Jubia-bá* ou *Tenda dos Milagres*.

Dessa forma, em 1945 foi publicada a primeira obra de Amado traduzida para o inglês nos Estados Unidos. E ela fora traduzido por Samuel Putnam, escritor e tradutor norte-americano, considerado um latino-americanista.

Era o Jorge Amado “Grapiuna” que adentrava o sistema norte-americano.

A tradução de *Terras do sem fim*

A tradução de *Terras do sem fim* causou, na verdade, um grande estranhamento e incompreensão na crítica e no público norte-americano. Em um artigo publicado no jornal *The New York Times* em 24 de junho de 1945 lia-se:

De acordo com os editores, este livro já atingiu um grande sucesso no Brasil. Ele deveria ser um sucesso aqui entre os muitos leitores que gostam de sua aventura, romance, crime, sedução e injustiça social em uma exótica fantasia, espiando através de véus de linguagem literária.

Não é provável que este livro tenha perdido muito na tradução. Restou demais: demasiado estilo pelo estilo em si, demasiada indignação para com os poderosos e demasiada pena dos pobres, personagens demasiadamente excitadas e sombrias, demasiados amor e luxúria, e demasiada cobiça e incêndio e matança [...]. O único déficit é humor, mas talvez isso seja compensado por um golpe de mestre: um grupo de teatro amador na cidade próspera de Ilhéus produz uma peça, e dá a ela o título Pós-Ibsen de “Vampiros Sociais”.

“Demasiado estilo pelo estilo em si, demasiada indignação para com os poderosos e demasiada pena dos pobres, personagens demasiadamente excitadas e sombrias, demasiados amor e luxúria, e demasiada cobiça e incêndio e matança”. Foi assim que a crítica do *The New York Times* definiu a obra traduzida por Putnam. Uma obra “demasiadamente” socialista.

Sem usar notas de rodapé, mas com uso de “Glossário de termos brasileiros” ao final da edição, Putnam traduziu a obra amadiana como quem tenta facilitar a leitura e ao mesmo tempo preservar os termos culturalmente marcados. O procedimento padrão nesses casos era “emprestar” a palavra do português, destacando-a no corpo do texto através do *itálico*, e adicionando-a ao glossário.

Vemos um exemplo no trecho que segue:

Tenho um **cabra** aí, homem de confiança

*I have a **cabra** here, he said, a fellow you can trust*

O termo “cabra” traz a seguinte definição, no glossário de Putnam:

Cabra (kah’brah). Termo usado para [se referir a]o filho de um mulato e um negro; significa, em geral, um assassino do sertão. Cf. [comparar com] **capanga**, **jagunço**.

Cabra (kah’brah). *Term applied to the offspring of a mulatto and a Negro; comes to mean, in general, a backwoods assassin. Cf. **capanga**, **jagunço**.*

É interessante notar que o glossário apresenta até mesmo indicação de pronúncia da palavra, demonstrando a intenção didática do tradutor. A definição remete a “capanga” e “jagunço”, definidos respectivamente como:

Capanga (kah-pahn-gah). Assassino contratado; negro do sertão. Cf. *cabra*, *jagunço*.

Capanga (kah-pahn-gah) *Hired assassin; backwoods Negro. Cf. **cabra**, **jagunço**.*

Jagunço (zhah-goon’soo). Este termo foi originalmente usado para [se referir a] brigões em feiras; a partir

Jagunço (zhah-goon’soo). *This term was originally applied to ruffians at a fair; from this it derived the meaning*

disso se derivou o significado de brigão do interior, que é o sentido que o termo assume neste livro (cf. cabra, capanga); é por vezes usado praticamente como sinônimo de sertanejo, ou habitante dos sertões.

of backcountry ruffian, which is the sense that it has in this book (cf. cabra, capanga); is sometimes used as practically synonymous with sertanejo, or inhabitant of the backlands.

O que surge aqui é um novo questionamento: qual a origem das definições adotadas pelo tradutor em seu glossário? As palavras ali escritas trazem uma carga determinista, cuja menção às raças ecoa os preconceitos da época. Tais palavras muito certamente não sairiam da boca, ou da caneta, de Jorge Amado. Elas, no entanto, podem ser encontradas ainda hoje nos dicionários mais tradicionais. É também apropriado lembrar que, por ocasião dessa tradução, Putnam havia recentemente traduzido *Os Sertões* de Euclides da Cunha, um livro no qual essas questões eram descritas de forma determinista.

Interessantemente, “compadre”, a palavra que se tornaria símbolo da amizade entre Alfred Knopf e Freyre, não foi adicionada ao glossário, mas traduzida como “*my friend*”...

- | | |
|--|---|
| – Não bote o curinga, por favor. | – <i>Don't keep the joker, please.</i> |
| – Tá feita a sua vontade, compadre | – <i>Very well, my friend, and Maneca</i> |
| – e Maneca jogou o curinga no meio das cartas inúteis. | <i>tossed it in the discard.</i> |

Uma das mais destacadas características da tradução de *Terras do sem fim* é, também, a tentativa de adaptar as expressões idiomáticas encontradas no texto, buscando algo muito parecido com o “efeito equivalente” causado no leitor do texto alvo, defendido por Nida⁸. O tradutor, de imediato, lança mão da substituição de sintagmas ou até de frases completas por “correspondentes” no idioma estrangeiro, como em:

⁸ Eugene A. Nida, *Toward a science of translating*, Leiden, Brill Archive, 1964.

me contaram que dava uma febre **por essas bandas que mata até macaco** *they told me **there was a fever going around down there that takes people off in a flash.***

Já no trecho abaixo, na expressão idiomática “forte que nem um cavalo”, o cavalo foi transformado em “ox”. O recurso, então, era buscar na cultura alvo um animal considerado forte e valente:

– Não contaram mentira, não, **siá dona**. Já vi tanto homem cair com essa febre, **homem forte que nem um cavalo**. *– They didn’t tell you any lie, he said. No, **sirree, lady**. I’ve already seen many a man who was **stronger than an ox** come down with that fever.*

Na busca da reprodução da oralidade, Putnam usa e abusa de *phrasal verbs* (“Se toca” traduzido como “*Taking yourself off*” ou “dar trela” como “*clear out*”).

A dificuldade na tradução de outros termos regionais, como “tabaroa” e “tabaroinha”, é compensada com o emprego de expressões idiomáticas populares em trechos subsequentes, como no segmento abaixo:

– Tu quer é **enganar uma tabaroinha qualquer**, agarrar o dinheiro dela... *– You’re out to pull the wool over some country girl’s eyes and get your fingers on her money*

Na década de 1940, Jorge Amado ainda não expunha tão claramente sua defesa do sincretismo religioso, mas já mostrava a influência da religião em sua obra. Existem algumas menções ao candomblé e, em menor grau, à igreja católica.

O trecho abaixo mostra que não ocorreram grandes afastamentos quando se tratava da religião cristã. O nome de “São Jorge”, conhecido pela população cristã norte-americana, é tranqüilamente traduzido para o inglês:

As **velhas beatas** que rezavam a **São Jorge** na igreja de Ilhéus costumavam dizer que o coronel Horácio, de Ferradas, tinha debaixo da sua cama, o diabo preso numa garrafa.

*The **pious old ladies** who prayed to **St. George** in the church at Ilhéos were accustomed to say that Colonel Horacio of Ferradas kept the Devil under his bed, imprisoned in a bottle.*

Ao tratar do culto africano, no entanto, enquanto Amado buscou demonstrar a diferença da linguagem de uma comunidade à margem da sociedade da época, Putnam quis elevar o nível de linguagem do “feiticeiro”. E é interessante notar que, diferentemente do que ocorreu no trecho acima, na cena em que o negro Jeremias lança um feitiço sobre os destruidores da floresta, Putnam realizou outros, diferentes tipos de intervenção no texto original:

As palavras de Jeremias eram para os seus deuses, os deuses que tinham vindo das florestas da África, **Ogum, Oxóssi, Iansã, Oxolufã, Omolu, e também a Exu, que é o diabo.**

Clamava por eles para que desencadeassem a sua cólera sobre aqueles que iam perturbar a paz da sua moradia. **E disse:**

– **O olho da piedade** secou e eles tá olhando pra mata com o olho da ruindade. **Agora eles vai entrar na mata mas antes vai morrer homem e mulher, os menino e até os bicho de pena. Vai morrer até não ter mais buraco onde enterrar, até os urubu não dar mais abasto de tanta carniça, até a terra tá vermelha de sangue que vire rio nas estrada e nele se afogue os parente, os vizinho e as amizade deles, sem faltar nenhum.**

*Jeremias's words were addressed to his gods, to his own gods, those gods that had come from the jungles of África – to **Ogún, Oxossi, Yansan, Oxolufã, Omolú** – and to **Exú, as well, who was the Devil himself.***

He was calling upon them now to unloose their wrath upon those who were coming to disturb the peace of their dwelling-place.

Piety** is dried up, and they are eyeing the forest with the eye of the wicked. **They shall enter the forest, now; but before they enter, they shall die, men and women and little ones, even unto the beasts of the field. They shall die, until there is no longer any hole in which to bury them, until the buzzards have had their fill of flesh, until the earth shall be red with blood. A river shall flow in the highways,

Vão entrar na mata mas é pisando carne de gente, pisando defunto.

and in it relatives, neighbours, friends shall be drowned, and not a one shall escape. They shall enter the forest, but it shall be over the bodies of their own dead.

O tradutor fez acréscimos (e.g. “to his own gods”) e empréstimos (nomes dos orixás). Ao traduzir “O olho da Piedade secou” – expressão originária do candomblé que significa a vitória da maldade dentro do indivíduo – como “*Piety is dried up*”, sem nenhuma outra explicação, sem diferenciação por itálico, Putnam deixa seu leitor “no escuro” e, certamente, com um sentimento de confusão. Ao corrigir a gramática do feiticeiro e utilizar o auxiliar “*shall*” em suas falas, o tom da linguagem do feiticeiro passa a ser mais formal, quase bíblico, e vemos o apagamento da distância social entre a personagem e seu leitor. O mencionado “urubu” transforma-se em uma ave mais nobre nas plumas do “*buzzard*” (espécie de falcão).

Novo erro na busca da equivalência aparece quando Putnam apresenta a tradução de “até os bichos de pena” (expressão relacionada aos rituais de sacrifício do candomblé), como “*even unto the beasts of the fields*”.

Finalmente, Putnam não poupa o leitor dos termos fortes utilizados por Amado, como “*fill of flesh*” e “*red with blood*”, o que recupera na tradução a tensão da cena do original. Uma tensão bem mais forte do que a apresentada no trecho anterior.

Outros procedimentos de Putnam para a tradução de termos culturalmente marcados acabaram se tornando mais confusos.

Vejamos o trecho:

Naquela noite despertaram e eram o lobisomem e a caipora, a mula de padre e o boitatá [...] E vêm quando cessam os raios, o fogo que elas lançam pela boca, e vêm, por mistério, o vulto inimaginável da cai-

On this night they awoke: the werewolf and the goblin, the padre's she-mule, and the fire breathing ox, the boi-ta-tá. [...] And when the lightning ceased, they beheld the flame-spitting mouths and caught a

pora bailando seu bailado espantoso. *glimpse at times of the inconceivable countenance of the caapora as it did its horrible **goblin** dance*

No glossário:

Boi-ta-tá – *Mythical fire-breathing ox.*

Caapora – *A goblin.*

No trecho acima não encontramos nenhuma explicação para o fato de “boitatá” entrar diretamente para o glossário e “caipora” não. Este último foi várias vezes traduzido como “*goblin*”, para depois de algum tempo ser introduzida a palavra “caapora”, que foi adicionada ao glossário com a definição de “*A goblin*”!

Ainda nesse mesmo trecho, vimos que “mula-de-padre” acabou recebendo um estranho correspondente “*padre’s she-mule*”. O uso do genitivo nos leva a crer que o tradutor pensava em domesticar o termo, mas “padre” não é uma palavra originária do inglês. Nesse caso, Putnam não trouxe a língua de origem para perto do leitor estrangeiro e nem aproximou o leitor estrangeiro da língua fonte, mas ficou indeciso, no meio do caminho. Mesmo com tais problemas, percebemos que Putnam tenta manter o suspense e o clima sobrenatural da cena.

A história de Jorge Amado, contada pelo brasilianista, escritor, comunista e historiador não agradava a um público tão diferente de Amado. Um público alheio, que dificilmente seria conquistado por meio da exposição a uma cultura diversa, através de um imaginário diferente daquele apresentado por Hollywood. As pequenas adaptações, as suavizações do baixo calão e a elevação da linguagem de alguns personagens não conseguiram tornar o enredo mais palatável ao público norte-americano na década de 1940. *The violent land* ainda era demasiadamente “estranha” para o leitor médio norte-americano.

Em *Terras do sem fim*, Amado trata de denunciar a violência e o uso do poder sobre o humilde dono da terra, a desigualdade e a manipulação dos “jagunços”. Não existem, no entanto, menções estritamente partidárias ou de luta de classes, sindicalistas ou líderes comunistas.

Mesmo assim, em um artigo publicado na coluna “Literary notes from Rio” do *The New York Times* de 6 de outubro de 1946, o tradutor comentava que o clima de confusão e desorientação o cenário político à época levava vários escritores a se unirem ao “*leftist band wagon*”. E buscava a solidariedade do leitor norte-americano comparando a “Grande Depressão” com o vazio deixado pelo colapso do regime Vargas⁹.

Em seguida, população americana, e também seu governo, novamente se desinteressariam do Brasil e da América Latina. Enquanto o Brasil ainda esperava sua recompensa por ter sido o único país latino-americano a enviar tropas para lutar na guerra, os governantes americanos se distanciavam da política de boa vizinhança. O Plano Marshall não previa ajuda financeira aos países Latino-Americanos. A atenção dedicada a nossa cultura também diminuía. Somente uma nova instabilidade política mundial poderia trazer de volta a visibilidade dos “bons vizinhos”. Todavia, um fenômeno interessante manteria o “cordão umbilical” entre os primeiros projetos de tradução e aqueles que surgiriam novamente durante a Revolução Cubana. Foram as reminiscências da política de boa vizinhança fora do principal escopo governamental norte-americano.

Apesar do esfriamento das relações oficiais entre os dois países no período da Guerra Fria, alguns empresários americanos mantiveram seu interesse pelo Brasil e pela América Latina. Foi o caso do próprio Nelson Rockefeller, cuja obstinação não lhe permitia aceitar o abandono de seu projeto e agora agia através das fundações filantrópicas de sua família e de sua política de corporativismo. Henry Kaiser foi outro nome que pertenceu a essa lista de empresários. Os Knopf também foram membros desse grupo que não desistiu da América Latina e, em especial, do Brasil. No entanto, Amado não pôde mais ser publicado nos Estados Unidos enquanto pertenceu aos quadros do Partido Comu-

⁹ Samuel Putnam, *The New York Times*, 6 de outubro de 1946.

nista. Knopf continuou publicando as obras de Freyre no país. Tornou-se seu “Cumpadre” e padrinho de sua neta.

A tradução de “*Gabriela*”

Então publiquei *Gabriela* – eu decidira escrever uma história de amor, insistindo em que fosse uma história de amor, mas sem abandonar o contexto social, a questão da realidade brasileira. [...] Aí, vários responsáveis do PC [...] atacaram-me, violentamente [...] algum tempo mais tarde foi publicada uma edição cubana de *Gabriela*. Soube-o por acaso [...] Esta edição Cubana era prefaciada por um marxista, um crítico literário marxista, que ironizava certas críticas brasileiras de esquerda, comunistas, que consideravam *Gabriela* o fim de tudo: segundo ele, meu livro era [um livro] marxista, onde a sociedade era analisada com lucidez e rigor perfeitos etc. [...].

Assim, *Gabriela* aparece como uma etapa clara em minha obra. Acho que ela é clara, mas não no que se refere ao abandono do discurso político. O discurso político está ausente em *Terras do sem fim*, aparece pouco, muito pouco em *São Jorge de Ilhéus*; e se encontra somente no epílogo de *Seara vermelha*. Depois desaparece completamente.

Jorge Amado¹⁰

Jorge Amado deixou de militar no Partido Comunista (PC), sem se demitir ou ser excluído dele, no final de 1955. O XX Congresso do PCUS¹¹, que denunciou o terror Stalinista, só aconteceu entre 14 e 25 de fevereiro de 1956. O prazo entre uma coisa e outra foi tão curto que a repercussão das revelações que aconteceram durante o Congresso calou

¹⁰ Alice Raillard, *Conversando com Jorge Amado*, tradução de Annie Dymetman, Rio de Janeiro, Record, 1990, p. 265.

¹¹ Partido Comunista da União Soviética.

por um tempo os militantes comunistas no Brasil e seu afastamento do PC não gerou grande repercussão. Foi então que escreveu *Gabriela, cravo e canela*.

A obra trazia à literatura uma mulata tão sensual como a antecessora Rita Baiana. A suja retirante que o árabe Nacib contrata como cozinheira torna-se sua grande paixão e deixa-o louco de ciúmes. Na continuação de sua conversa com Alice Raillard, Jorge Amado descreve Gabriela como uma personagem que é “quase um símbolo do povo na sua inocência, sua ignorância do comprometimento, fora de todas as regras, de todas as convenções inventadas pela sociedade”¹². Atribuindo seu sucesso à história de amor entre ela e o “bom brasileiro” Nacib, Amado acrescenta que na obra também há “uma denúncia da sociedade feudal e os primeiros sintomas da evolução desta sociedade”. O árabe Nacib foi inserido na obra pelo escritor para marcar o aspecto da “formação da nação brasileira que é a ausência de preconceito em relação a um homem que vem de fora, do estrangeiro que entra no Brasil”.

Assim, *Gabriela* é um romance que traz à tona a imagem da exótica mulata brasileira, do estrangeiro incorporado à sociedade brasileira, do conservadorismo em luta contra a modernidade, do rural contra o urbano.

Como vimos, em 1951 o escritor Jorge Amado recebeu o Prêmio Stalin da Paz. O que naquele contexto era praticamente impossível, tornar-se-ia realidade aproximadamente dez anos mais tarde: um romance de Jorge Amado tornava-se um sucesso comercial norte-americano, em uma reviravolta que só não foi mais surpreendente porque foi, antes de tudo, uma demonstração do dinamismo da história e da adaptabilidade da literatura traduzida; contudo, ele precisava ser assimilado de forma própria.

Amado deixara o Partido Comunista cinco anos antes da publicação de *Gabriela* nos Estados Unidos, em 1962, e sua obra já era amplamente conhecida na Europa: o romance *Gabriela, cravo e canela* havia

¹² Alice Raillard, 1990, p. 277.

sido traduzido para catorze idiomas. Certamente, o público americano não era indiferente a esse sucesso internacional, e em 28 de outubro de 1962, Claude L. Hulet escreve no *Los Angeles Times* que o livro já “é um bestseller no Brasil e que está para ser publicado em mais de uma dúzia de países”.

Com Harriet de Onís envolvida na tradução de Guimarães Rosa, Knopf teve que recorrer a outros tradutores. O primeiro tradutor a ser convidado por Knopf para traduzir *Gabriela* foi o professor da Universidade de Stanford, James L. Taylor, que havia nascido no Brasil e tinha vivido aqui por trinta anos¹³. Ao contratar Taylor, Knopf quebrava uma longa tradição: a de contratar somente tradutores nascidos nos Estados Unidos.

James L. Taylor nascera no Brasil, mais especificamente em São Paulo, e a informação que se tem é a de que era filho de “missionários americanos”¹⁴. Nos Estados Unidos, fez parte da Associação Americana de Professores de Espanhol e Português¹⁵, tendo ficado conhecido como lexicógrafo após a publicação de seu *Dicionário bilíngüe Inglês-Português*, junto à Universidade de Stanford¹⁶. Suas únicas traduções literárias foram as realizadas para Knopf: a tradução de *Gabriela, cravo e canela* que, como veremos, precisou ser revista por William Grossman; e a tradução de *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (1963), que foi, na verdade, uma colaboração com a tradutora Harriet de Onís, impossibilitada de terminar o trabalho. Depois disso, Taylor não mais se interessou por traduzir obras literárias brasileiras e

¹³ Lícia Maria Borba Pedreira, *Gabriela e os filhos de Calvino: uma leitura da versão de Gabriela, cravo e canela em língua inglesa*, Dissertação, Programa de Pós-graduação de Letras e Linguísticas da Universidade Federal da Bahia, 2001, p. 43.

¹⁴ Ronald Hilton, “The «Hispanic American Report» (1948-1964)”, *Hispania*, vol. 48, n.º 1 (março de 1965), pp. 89-97. Published by American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/336405> (acesso em 10 de setembro de 2008).

¹⁵ American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

¹⁶ James L. Taylor, *A Portuguese-English Dictionary*, Stanford, Stanford University Press, 1958, p. 662.

passou a se dedicar à criação de dicionários técnicos, principalmente na área metalúrgica¹⁷. Foi também membro Sociedade Americana de Metais¹⁸ e sócio honorário da ABM¹⁹. Faleceu em 1983²⁰.

No início da década de 1960, Taylor trabalhava no departamento de estudos hispano-americanos e luso-brasileiros da Universidade de Stanford, e foi quando Knopf convidou-o para traduzir *Gabriela*. Mas o trabalho de Taylor não teve a total aprovação de Knopf: “Decepcionado com a tradução de James Taylor, Knopf convocara William Grossman para criar um produto mais polido”²¹. Assim, entrava em cena outro tradutor para Jorge Amado.

William Grossman teve um percurso de tradutor bem peculiar. Sua formação era de advogado²², tendo trabalhado em Washington. Mas também atuara como professor da área de transportes e utilidades públicas, e ensinando economia da área de transportes, na Universidade de Nova York. Durante a década de 1930, desempenhara o papel de perito em transporte oceânico e aéreo para a administração de Roosevelt, e foi graças a essa experiência em transportes que acabou prestando serviços ao governo brasileiro. Durante seu trabalho no Brasil, começara a se dedicar à atividade tradutória e, em 1952, teve a oportunidade de fazer seu primeiro trabalho de tradução: *Epitaph of a Small Winner* (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) de Machado de Assis. A publicação nos Estados Unidos ficou a cargo de uma editora pequena, chamada

¹⁷ James L. Taylor, *English-Portuguese Metallurgical Dictionary*, Stanford, Institute of Hispanic American and Luso-Brazilian Studies, 1963, p. 299.

¹⁸ American Society for Metals.

¹⁹ Associação Brasileira de Metalurgia e Materiais.

²⁰ Fonte: dados da Associação Brasileira de Metalurgia e Materiais, disponíveis em http://www.abmbrasil.com.br/news/noticia_integra.asp?cd=725 (acesso em 10 de setembro de 2008).

²¹ “Disappointed with the rendering by James Taylor, Knopf had called in William Grossman to create a more polished product” (Irene Rostagno, *Searching for recognition: the promotion of Latin American literature in the United States*, Wesport, Conn, Greenwood Press, 1997, p. 38).

²² Os dados que seguem foram publicados no obituário de William Grossman no *The New York Times* de 8 de maio de 1980.

Noonday, após Samuel Putnam recomendá-la em *Marvelous Journey*. Grossman chegou a contribuir com críticas literárias para o *The New York Times*. Teve seu nome registrado, mais tarde, como o quinto ocupante da cadeira 14 da Academia Brasileira de Letras, nomeado em 1969.

No início da década de 1960, Grossman fora então chamado para “melhorar” o trabalho de Taylor. O resultado final também não agradou muito ao crítico do *Los Angeles Times*, que publicou em 28 de outubro de 1962:

Compreensivelmente difícil é a tarefa de traduzir a qualidade poética da prosa de Jorge Amado. A inadequação de tom de várias traduções, a transposição de um número de expressões para um nível cultural mais alto ou mais baixo do que o usado pela personagem em questão, e algumas omissões do texto original, embora deploráveis, não são suficientes para arruinar o estilo caracteristicamente fluente e refrescantemente popular do autor para leitor falante do inglês.²³

Difícil aqui é a tarefa de saber a extensão da interferência de Grossman na primeira tradução feita por Taylor. Afinal, tratava-se de um colega alterando o trabalho “não tão bem feito” de outro, uma situação, no mínimo, constrangedora.

Décadas mais tarde, os desvios evidenciados pelo *Los Angeles Times* também levariam a críticas, no Brasil, de que a tradução teria priorizado o erotismo da obra em detrimento das questões político-sociais

²³ “Understandably difficult is the task of translating the poetical quality of Jorge Amado’s prose. The tonal inadequacy of several translations, the rendering of a number of expressions at a higher or lower cultural level than that used by the character in question, and some complete omissions from the original text, although deplorable, are not sufficient to appreciably mar the author’s characteristically smooth and refreshingly popular style for the English speaking reader.” (Claude L. Hulet, *Los Angeles Times* de 28 de outubro de 1962)

do romance²⁴. Isso também parecia ocorrer no caso do artigo do jornal de Nova York:

Se suas outras traduções forem tão habilmente fluentes, cheias de vida e naturais como a tradução inglesa de James L. Taylor e William Grossman, a heroína “cor de canela” do Sr. Amado tem uma chance de se tornar tão internacionalmente famosa como aquelas outras beldades latinas: Gina Lollobrigida e Sophia Loren.²⁵

A menção às “beldades latinas” mostra *Gabriela* já se encaminhando para o ideal de Hollywood, e para a produção da MGM que, como vimos anteriormente, desagradou muito o escritor baiano.

O que se viu, em 1962, foi Gabriela chegar aos Estados Unidos como “uma filha impulsiva da natureza”²⁶, a mulata brasileira que, após conquistar o mundo, também conquistaria o mercado leitor americano. “A *café au lait* Gabriela é tão doce e picante quanto o título deste romance brasileiro campeão de vendas sugere”²⁷ – dizia o jornal californiano *Los Angeles Times*, de 28 de outubro de 1962.

A maneira como o caráter político de Jorge Amado foi tratado na época pode ser visualizada através da crítica de Juan de Onís, filho da

²⁴ Ver Adilson da Silva Correia, “Gabriela na malha da tradução domesticadora dos anos 60” in *Congresso Nacional de Estudos Filológicos e Linguísticos*, 7, 2003, Rio de Janeiro.

²⁵ “If its other translations are expertly smooth, racy and natural as the English translation by James L. Taylor and William Grossman, Mr. Amado’s ‘cinnamon colored’ heroin has a chance of becoming as internationally famous as those other Latin charmers, Gina Lollobrigida and Shopia Loren.” (Orville Prescott, *The New York Times* de 12 de setembro de 1962).

²⁶ “An impulsive child of nature”.

²⁷ “The *café au lait* Gabriela is as sweet and spicy as the title of this best selling Brazilian novel implies.” (*café au lait* vem do francês e significa “café com leite, referindo-se à cor da mulata”).

tradutora Harriet de Onís, também no *The New York Times*, de 16 de setembro de 1962:

“Gabriela” representa sem dúvida a liberação artística do Senhor Amado de um longo período de compromisso ideológico com a ortodoxia comunista. Ele não teve que fazer uma declaração pública a respeito de sua presente visão para mostrar que sua integridade artística prevaleceu sobre a linha intelectual partidária. Ficou chocado com o derramamento de sangue na Hungria e criticou publicamente o manejo soviético do caso Pasternak e nessas recentes reações ele está muito próximo a intelectuais europeus como Jean Paul Sartre, de quem é amigo pessoal. O Senhor Amado continua a seguir de perto o desenvolvimento político do Brasil, mas está completamente convencido de que doutrinas rígidas extraídas da experiência russa são agora de pouco valor para o Brasil, onde ele acredita que as mudanças democráticas e pacíficas ainda são possíveis.²⁸

A literatura de Jorge Amado rompeu, assim, a resistência do sistema literário americano da única forma possível durante a Guerra Fria: como um exemplo de “rejeição” à doutrina Russa. A visão é oposta àquela retratada no prefácio da edição cubana, mencionada por Jorge Amado. Em poucas semanas, *Gabriela* entrou para a lista de *bestsellers* do *The New York Times*, para lá permanecer por quase um ano.

O editor Alfred Knopf declarou então: “Apesar de o livro não ter tido a vendagem [nos Estados Unidos] que eu acho que ele merece e

²⁸ “*Gabriela represents undoubtedly the artistic liberation of Senhor Amado from a long period of ideological commitment to Communist orthodoxy. He has not had to make a public profession of his present views to show that his artistic integrity has prevailed over the intellectual «Party line». He was shocked by the Hungarian bloodbath and publicly criticized the Soviet handling of the Pasternak case and, in these reactions, he is very close to Europeans intellectuals, such as Jean Paul Sartre, with whom he is personally friends with. Senhor Amado continues to follow Brazil’s political development closely, but he is fully convinced that rigid doctrines drawn from the experience of the Russian revolution are now of little value for Brazil, where he believes democratic, peaceful social changes are still possible.*” (Juan de Onís, *The New York Times*, de 16 de setembro de 1962).

[que] pode ainda alcançar, ele concretizou, creio, minha previsão de que atravessaria o anel de ferro²⁹ que sempre deu azar aos romances dos países da América do Sul”³⁰.

Rostagno³¹ fala da existência de um grande entusiasmo em torno da publicação de *Gabriela* que, diferentemente dos demais livros latino-americanos, foi bem recebida tanto em Nova York quanto no restante do país. O autor também faz referência a críticas positivas que surgiram nos jornais *Chicago Sunday Tribune*, *San Francisco Chronicle*, *Springfield Republican*, e considera que as razões do sucesso de *Gabriela* vinham do humor inerente à obra, do enredo romântico e do fato de que, “apesar das implicações sociológicas, o romance foi lido mais como uma versão tropical de “Cinderela”, do que qualquer outra coisa”.

Se a tradução de Putnam transmitia os “excessos” da obra, a de Taylor e Grossman foi caracterizada pela falta. Nada de glossários ou notas. Nada de termos marcados em itálico.

Quando o filho de missionários deparou-se com a linguagem amadiana, sua tendência foi a de “depurá-la” e domesticá-la. A intervenção de Grossman não mudou o estilo de tradução de Taylor.

As diferentes personagens, pertencentes a diferentes grupos sociais, apresentam, no texto em português de *Gabriela*, formas de falar bem diversas umas das outras. Mundinho Falcão, o exportador de cacau que vinha do Rio de Janeiro, é *estudado* e fala de forma mais correta, fazendo uso de ênclises e mesóclises. Já os coronéis do cacau são homens rudes, com pouco estudo, cometem alguns erros gramaticais, usam frases feitas e palavrões. Enquanto isso, o negro Fagundes, pobre,

²⁹ A menção a um “anel de ferro” parece se referir a um anel de proteção ou barreira mística criada contra o estrangeiro.

³⁰ “While the book has had nothing like the sale in this country that think it deserves and may indeed still achieve, it has, I feel confident, fulfilled my prediction that it would break through that iron ring that has always hoodooed novels from the South American countries.” (Alfred A. Knopf, *Portrait of a publisher*, vol. 1, New York, Typophiles, 1965, p. 256).

³¹ Irene Rostagno, 1997.

retirante e jagunço dos coronéis, sem nenhum estudo, comete muitos erros gramaticais, o mesmo acontecendo com outras personagens pobres da obra. Os dois primeiros usam seu discurso como instrumento de poder: Mundinho, para demonstrar sua inteligência e capacidade, e os coronéis para demonstrar sua força.

Apesar disso, os tradutores não conseguiram – podemos nos perguntar se tentaram – fugir da padronização das falas, fato também evidenciado por Claude L. Hulet no *Los Angeles Times*.

Vejamos os exemplos abaixo.

Mundinho para o coronel Aristóteles:

| | |
|--|--|
| Disse-lhe, coronel , o que tinha a lhe dizer. Não vim lhe pedir votos, sei que o senhor é unha e carne com o coronel Ramiro Bastos. Tive grande prazer em vê-lo. | <i>I have told you all I had to say. I haven't come to solicit votes. I know that you are hand in glove with Colonel Ramiro Bastos. It's been a great pleasure to see you.</i> |
|--|--|

Coronel Melk para Mundinho:

| | |
|---|---|
| Vosmicê me adesculpe : por que vosmicê não faz um arranjo com ele? | <i>Excuse me for suggesting this, but why don't you make a deal with him?</i> |
|---|---|

Negro Fagundes para Gabriela:

| | |
|---|---|
| Tu percura ele. Marca um lugar pra mim encontrar. | <i>You go talk with him. Ask him where I should meet him.</i> |
|---|---|

Observamos que as personagens pertencentes a diferentes classes sociais e com diferentes graus de escolaridade não apresentam as variações lingüísticas pertinentes, mas uma linguagem “correta” e padrão. O único diálogo que busca reproduzir o nível do discurso original é o diálogo entre Nacib e Mariazinha.

Fala de Mariazinha:

Cinhô, não. Agora só cozinho pra meu homem e pra mim. Ele nem quer ouvir falar nisso.

– No, *suh*, she said. Now I cook just for my man and me. He *don't* even want to hear about me *goin'* to work.

O que encontramos neste trecho da tradução são formas que se aproximam da fala de dialetos negros, como “*suh*” ou a supressão do “*g*” final em “*lookin*”, “*offerin*” e “*goin*”. A utilização do dialeto negro não era estranha à população americana. E a comparação do regionalismo nordestino com a fala do sul dos Estados Unidos seguia as comparações que vimos nos próprios artigos dos jornais norte-americanos.

Esse recurso foi utilizado apenas para falas de personagens secundárias. Na grande maioria dos casos, os erros gramaticais foram “**corrigidos**” pelos tradutores, passando por cima do fato de os erros serem propositais e refletirem diferentes classes sociais e grupos identitários.

Termos culturalmente marcados, como “cabra” e “jagunço”, não são emprestados, como na tradução de Putnam. Existem várias traduções para “cabra” (p. 41) como “*trigger man*” (p. 87), “*ruffian*” (p. 141) ou “*colonel's men*” (p. 141). A palavra “jagunços” aparece traduzida como “*assassins*” (p. 1) ou “*henchmen*” (p. 144).

Vemos outros exemplos desse procedimento no trecho abaixo:

Da Praça Seabra, na mesma hora, vinham o boi, o vaqueiro, a caipora, o bumba-meu-boi. Dançando na rua.

From Seabra Plaza, at the same time, came a group doing the traditional ox pageant, with its three principal characters – the “ox”, the cowherd, and the hillbilly

O uso de “*hillbilly*” para traduzir “caipora” foge totalmente do sentido do original. Ao que parece, Taylor quis aproximar muito mais seu texto da cultura alvo, fugindo da proposta de “intercâmbio cultural”.

Mas distorções ainda mais fortes surgiriam por ocasião da única menção ao candomblé, já nas últimas páginas no livro. É o que podemos observar por meio do número de omissões no trecho abaixo:

Dora de Nilo, Nilo de Dora, mas qual das pastoras não montara seu Nilo, pequeno deus de terreiro? Eram éguas na noite, montarias dos santos Seu Nilo se transformava, era todos

os santos, era **Ogun e Xangô, Oxossi e Omolu, era Oxalá para Dora. Chamava Gabriela de Yemanjá,** dela nasciam as águas, o rio Cachoeira e o mar de Ilhéus, as fontes nas pedras. Nos raios da lua, a casa velejava no ar, subia pelo morro, partia na festa. As canções eram o vento, as danças eram os remos, Dora a figura de proa. Comandante, seu Nilo ordenava marujos. Os marujos vinham do cais: o negro Terêncio, tocador de **atabaque**, o mulato Traíra, **violeiro** de fama, o moço Batista, cantador de **modinhas** e Mário Cravo, **santeiro maluco**, mágico de feira. Seu Nilo apitava, a sala sumia, era **terreiro de santo, candomblé e macumba, era sala da dança,** era leito de núpcias, um barco sem rumo no morro do Unhão, velejando ao luar. Seu Nilo soltava cada noite de alegria. Trazia a dança nos pés, o canto na boca.

Sete Voltas era uma espada de fogo, um raio perdido, **um espanto na noi-**

*Dora and Nilo, Nilo and Dora. But, indeed, which of the shepherdesses did Nilo not mount? They were holy mares. Nilo was transformed into all the gods – **Ogun and Xangô,***

Oxossi and Omulu; for Dora he was the great god Oxalá. Gabriela was Yemanjá, goddess of the sea. The house sailed away in the moonlight, over the hill. The songs were the wind, the dances the oars, Dora the figurehead on the prow, Nilo the captain directing the crew.

*The crew came from the waterfront: the Negro Terencio, a **bongo-drum** player; the mulatto Traíra, a famous **guitarist**; young Batista, a **ballad** singer; and Mário Cravo, an **eccentric peddler of holy images** and, as a sideline, a market-place magician. Nilo blew his whistle and the room became a **voodoo ground**, a nuptial bed, a rudderless boat sailing in the moonlight. Every night Nilo let loose his joy. He had music in his feet, songs in his mouth.*

te, um ruído de guizos. A casa de Dora foi roda de capoeira **quando ele surgiu com seu Nilo, o corpo a gingar, a navalha na cinta,** sua prosápia, fascinação. **Curvaram-se as pastoras, um rei mago chegava, um deus de terreiro,** um cavaleiro de santos para seus cavalos montar. **Cavalo de Yemanjá, Gabriela partia** por prados e montes, por vales e mares, oceanos profundos. Na dança a dançar, o canto a cantar, cavalgado cavalo.

As diferentes formações de períodos e parágrafos se acentuam. Também as omissões. Além disso, os quatro termos referentes ao culto africano (*terreiro de santo, candomblé e macumba, era sala da dança*) são comprimidos na expressão única “*voodoo ground*”. A associação do candomblé brasileiro com o “Voodoo” norte-americano, culto que teve origem no Haiti e que é também praticado na região de Nova Orleans, passou a ser freqüente nas traduções de obras brasileiras. Essa é, no entanto, uma religião totalmente distinta do candomblé, e tal associação domesticadora só demonstra, mais uma vez, a influência das inúmeras comparações feitas entre a região nordeste brasileira e o sul dos Estados Unidos. As mesmas feitas desde a década de 1930, por Freyre e Veríssimo. Essa mesma associação resulta na tradução de “atabaque” como “*bongo drum*”. A palavra “capoeira” é evitada no teto alvo através da omissão de parte do período. As intervenções dos tradutores novamente aproximaram o texto de Amado da cultura de chegada.

Apesar de também fazer uso de um pequeno número de adaptações e explicitações, a tradução de *Gabriela* apresenta-se muito mais caracterizada pelas omissões, seguindo em uma direção contrária à de *Terras do sem fim*. Os aspectos discursivos das personagens são repetidamen-

te “suavizados” e os marcadores discursivos substituídos por inglês padrão. A aproximação da cultura alvo é evidente.

Todas essas interferências dos tradutores produziram um texto pouco “fiel” à linguagem amadiana, e que foi ironicamente definido por Orville Prescott³² como uma tradução fluente, cheia de vida e natural. Mas, se o resultado do trabalho de Taylor e Grossman é algo que, para muitos tradutores, surge como uma tradução sem esforços de pesquisa, simplificada e domesticadora, foi esse o trabalho que se tornou mais palatável e acessível ao público médio norte-americano: um público que ainda buscava ler uma obra brasileira através das lentes da sensualidade feminina.

Conclusão

Não foi coincidência que o maior sucesso com o público médio americano foi uma tradução que não apresentava um glossário e que mais descaracterizava a linguagem do original. Sem recorrer a elementos de epitexto, os tradutores abrandaram qualquer caráter didático, educativo ou acadêmico do romance.

A tradução de *Gabriela* tornava-se, assim, a que trazia menos elementos estranhos à cultura de chegada, apresentando a seu público um texto mais “leve” e de fácil compreensão. Mas era também a tradução que mais fugia da proposta de intercâmbio cultural. Gabriela trazia projeções do exotismo e da sensualidade de Carmen Miranda. Acrescenta-se aí o fato de as obras de Jorge Amado – tão diversas, cheias de questionamentos sociais e políticos, salpicadas com erotismo e recheadas de cultura afro-brasileira – propiciarem diferentes refrações, ora similares, ora opostas. Fato é que as diferentes apropriações existiram e que as lentes culturais de cada comunidade deram às leituras estrangeiras das obras amadianas diferentes cores.

³² Crítica do *The New York Times* (12 de setembro de 1962).

No momento em que *Gabriela, clove and cinnamon* tornou-se um *bestseller*, vários fatores alinharam-se para que isso acontecesse: a situação em Cuba, a mudança política na vida de Jorge Amado, a fácil associação da personagem “Gabriela” aos antigos estereótipos sobre o Brasil, ou mesmo a escrita simplificada de Taylor & Grossman.

A semente plantada por Knopf pode não ter gerado tantos frutos quanto ele desejava, mas seus esforços não foram totalmente nulos. Em 1987, a Bantam Books comprou os direitos de publicação de *To-caia Grande* nos Estados Unidos por \$ 250.000 (dólares), um valor considerado muito alto para esse tipo de atividade, e a tradução foi entregue ao renomado Gregory Rabbasa³³. O fato demonstra que a valorização da obra pelo editor atingiu alguns agentes do meio. Em 2001, ano da morte do escritor baiano, a Routledge publicou o livro *Jorge Amado: New Critical Essays*, organizado por Keith H. Bowler, Earl E. Fitz e Enrique Matínez-Vidal. A obra reúne ensaios que reavaliam o trabalho do escritor brasileiro. Novas visões e novas apropriações são indicações de mudanças nas atitudes em relação ao escritor.

Concluimos que o texto literário traduzido é um instrumento de apresentação relativamente forte, mas que se potencializa quando agregado a outros meios de comunicação. Hoje, passadas mais de quatro décadas da publicação de *Gabriela* nos Estados Unidos, e após as revoluções tecnológicas, a formação do imaginário sobre o Brasil também depende muito de mídias como a Internet, o cinema e a televisão, criando novas imagens e novas refrações. Exportamos música, shows, filmes e telenovelas que surgem em novos contextos históricos. As relações internacionais tomam novos rumos, dia após dia, e novos acontecimentos marcam a imagem do país no exterior.

Esperamos poder ver a obra amadiana revista como um todo e valorizada em razão de todos os seus aspectos e preocupações sociais, afinal, nas palavras de Amado, a “literatura será sempre uma arma do homem em sua caminhada pela terra, em sua busca de felicidade”.

³³ *The New York Times*, 24 de janeiro de 1988.

Alteridade feminina e as duas cidades – desejo das ligações e resistência das figuras divergentes em *Capitães da areia*

Miguel Filipe Mochila¹

A possibilidade fusionadora da cidade como espaço do encontro² é violada em *Capitães da areia*, pela cisão desta em duas metades: a metade alta e a metade baixa. Reconhecendo que a potencialidade de fusão recobre uma experiência de exploração identitária individual/grupal, tal como demonstraremos, a cisão da cidade transforma-se num bloqueio a essa exploração, através de uma patologização da vivência amorosa e social³, protagonizada fundamentalmente por Pedro Bala, que interioriza a dita cisão.

¹ Centro de Estudos em Letras (Universidade de Évora) e Núcleo de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos (Universidade Nova de Lisboa).

² Seguimos aqui Lefébvre, segundo o qual a forma do urbano e a sua sustentação são a simultaneidade e o encontro. Cf. Henri Lefébvre, *Le droit à la ville*, 1, *Société et Urbanisme*, Paris, Ed. Anthropos, 1968, pp. 131-133.

³ Tal como teorizado por Émile Durkheim, em *As regras do método sociológico*, Lisboa, Editorial Presença, 1980.

Pedro Bala constitui, efectivamente, a concretização individual e detalhada desta patologia social, centrando em si a dualidade desejo/ir-realização que constitui a pauta de leitura que adotámos. Pedro destaca-se do grupo por ser branco e loiro, numa comunidade de mulatos e mestiços, transformando-se assim num potencial elemento unitivo da cidade baixa à cidade alta, dado o estereótipo a que responde. Para cumprir o dito projeto unitivo, Pedro Bala deveria ser capaz de constituir-se primeiro como sujeito harmonizado e estabilizado. É por isso que, no romance, a questão fundadora da nossa leitura é a do percurso identitário do chefe dos capitães da areia.

Pedro, e os capitães da areia que individualiza, não completa o percurso de ligação à cidade alta porque o processo unitivo interior não está ainda ultimado, o espectro do abandono, de ausência do topofílico⁴, não foi por ele superado. Por conseguinte, “a identidade deste chefe é desconhecida”⁵ e os capitães da areia “não têm moradia certa ou pelo menos a sua moradia ainda não foi localizada”⁶.

É aqui também que mora o chefe dos Capitães da Areia: Pedro Bala. Desde cedo foi chamado assim, desde seus cinco anos. Hoje tem 15 anos. Há dez que vagabundeia nas ruas da Bahia. Nunca soube de sua mãe, seu pai morrera de um balaço.⁷

Ali estavam mais ou menos cinquenta crianças, sem pai, sem mãe, sem mestre.⁸

O percurso salvífico de Bala, a potencialidade unitiva que o seduz, plasma-se numa demanda da coincidência *idem-ipse*⁹, operada por relações dialógicas, dirigida fundamentalmente à figura feminina, que encontra em Dora a sua concretização.

⁴ *Topofílico* é o espaço que, segundo Bachelard, estabelece uma relação tímica com o sujeito (cf. Denis Bertrand, *L'espace et le sens*, Paris/Amsterdam, Hadès/Benamins, 1985, pp. 124-125).

⁵ Jorge Amado, *Capitães da areia*, Lisboa, Leya, 2011, p. 11.

⁶ Jorge Amado, 2011, p. 11.

⁷ Jorge Amado, 2011, p. 27.

⁸ Jorge Amado, 2011, p. 45.

⁹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

A orfandade/abandono de Pedro Bala e dos capitães da areia induz o desamparo existencial. Porque “a Mãe muda não me diz o que sou: deixo de ter raízes, flutuo dolorosamente sem existência”¹⁰, nasce em Pedro e nos capitães da areia o “desejo das ligações” que propõe o reencontro com um núcleo familiar, numa tematização do dialogismo fundador do próprio indivíduo, segundo o romance de Jorge Amado.

Assim, a ruptura com a ordem familiar precedente, através da orfandade/abandono, instaura, segundo a teoria do romance de Lukács¹¹, a necessidade de fixar um valor autêntico num mundo degradado, um valor orientador para um indivíduo que sofreu a perda do familiar protector:

Todos procuravam um carinho, qualquer coisa fora daquela vida: o Professor naqueles livros que lia a noite toda, o Gato na cama de uma mulher da vida que lhe dava dinheiro. Pirulito na oração que o transfigurava. Brandão e Almiro no amor na areia do cais.¹²

O motivo da orfandade/abandono introduz assim uma ruptura com um passado familiar e um abandono ao projectivo. O projecto deve traduzir-se, para ser bem-sucedido, no encontro com um núcleo familiar renovado. A ausência do conforto que este núcleo geraria sublinha, conforme podemos depreender das palavras de Buescu, a falência de uma ordem social que o romance de Jorge Amado procura sancionar:

Neste núcleo, ao mesmo tempo privilegiado e simbólico, que a família constitui, torna-se possível representar a cena do mundo social, com os seus contrastes e violências, que reflectem também o desejo de retomar, através da história pessoal, um ponto de sustentação imaginário pelo qual o sujeito possa constituir-se

¹⁰ Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70, 2010, p. 198.

¹¹ Georje Lukács, *La théorie du roman*, Berlim, Éditions Gonthier, 1963, pp. 161-162.

¹² Jorge Amado, 2011, p. 46.

e reconhecer-se – idealmente, um lugar de segurança e abrigo, que parece sempre perto mas sempre desliza para fora do alcance de quem dele se aproxima.¹³

O desejo do feminino visa, portanto, uma figura de mediação no processo de criação dessa refundação familiar¹⁴ que Dora consagra, associando maternalidade e genitalidade¹⁵, como fica patente na comovente cena em que aquela remenda a roupa de Gato e este redescobre a sua meninice na ambiguidade de que se reveste a aparição de Dora à sua própria sensibilidade: “A mão de Dora o toca de novo. Agora a sensação é diferente. Não é mais um arrepio de desejo. É aquela sensação de carinho bom, de segurança que lhe davam as mãos de sua mãe”¹⁶.

O desejo de ligação entre os capitães da areia e Dora (que é igualmente um desejo de religação dos espaços sociais) associa-se ao projeto iniciático de um *regressus ad uterum*, na leitura de Eliade¹⁷, possibilidade de reformulação da ordem relacional/social que Gato bem expressa: “É uma coisa tão grande demais encontrar na terra uma mãe que já morreu”¹⁸.

¹³ Helena Carvalhão Buescu, *Grande Angular. Comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 95.

¹⁴ Helena Carvalhão Buescu, 2001, p. 97.

¹⁵ Roland Barthes, 2010, p. 20 : “Sou, então, simultaneamente dois sujeitos: quero a maternalidade e a genitalidade”.

¹⁶ Jorge Amado, 2011, p. 186.

¹⁷ “Trata-se de transformar o neófito em embrião para, em seguida, o fazer renascer. A iniciação equivale a um segundo nascimento.” (Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 70).

¹⁸ Jorge Amado, 2011, p. 188. Esta aproximação da mãe à mulher, da maternidade à sexualidade, é comprovada por Rof Carballo: “este amor de tutela o de protección, el que Spitz [...] llama diatrófico, es, en fin de cuentas, una vertiente de la sexualidad [...]. La fisiología nos enseña que junto a las hormonas de la procreación, las que gobiernan el impulso generativ, existen otras, de estructura enormemente similar, que rigen la tutela, el cuidado de la prole” (J. Rof Carballo, *Medicina y actividad creadora*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 286). Segundo Freud, “el matrimonio mismo no queda garantizado hasta que la mujer ha conseguido hacer de su marido

O desejo de re-familiarização é particularmente intenso em Sem-Pernas, que “queria alegria, uma mão que o acarinhasse, alguém que com muito amor o fizesse esquecer o defeito físico e os muitos anos [...] que vivera sozinho nas ruas da cidade”¹⁹. A aparição do potencial de dita re-familiarização, que viria a negar pelo excesso da comunidade que o perde como memória inibidora de uma re-fundação familiar, a memória da lei dos capitães da areia que Sem-Pernas não se atreve a violar, é uma autêntica epifania suspensional da ordem negada do mundo e uma antecipação do potencial salvífico do regresso ao útero:

O Sem-Pernas ficou parado, sem um gesto, sem responder sequer o boa noite, a mão no rosto, no lugar em que dona Ester o beijara. Não pensava, não via nada. Só a suave carícia do beijo, uma carícia como nunca tivera, uma carícia de mãe. Só a suave carícia no seu rosto. Era como se o mundo houvesse parado naquele momento do beijo e tudo houvesse mudado. Só havia no universo inteiro a sensação suave daquele beijo maternal na face do Sem-Pernas.²⁰

É, no entanto, em Pedro Bala que a ambiguidade entre maternidade e genitalidade se plasma de forma decisiva, investindo Dora de um potencial materno e erótico a um tempo: “Mas Dora o olhava com carinho. Para ele... Para ele era tudo: esposa, irmã e mãe [...]. Amava-o como a um filho sem carinho, um irmão corajoso, um amado tão belo como não havia outro”²¹.

Dora constitui para o chefe dos capitães da areia a autêntica “prova do estrangeiro” de que se reveste o percurso pela alteridade necessário à concretização da revelação identitária. Sendo a fase especular formadora da função do “eu”²², o freudiano “desejo do outro” faz coincidir a

su hijo y actuar con él como madre” (Sigmund Freud, *Introducción al narcisismo*, *Obras Completas* (vol. 1), Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 850).

¹⁹ Jorge Amado, 2011, p. 37.

²⁰ Jorge Amado, 2011, p. 131.

²¹ Jorge Amado, 2011, pp. 193-194.

²² Jacques Lacan, *Écrits – I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 89-97.

emergência da identidade (individual/social) com uma “prova” da alteridade, porquanto “*l’ipseité du soi-même implique l’altérité à un degré si intime que l’une ne se laisse pas penser sans l’autre*”²³. O desejo de comunicar resulta assim da necessária descoberta do “eu” na relação com o “outro”²⁴.

Se a vida da comunidade masculina é insuficiente – “Ficavam todos juntos, inquietos, mas sós todavia, sentindo que lhes faltava algo, não apenas uma cama quente num quarto coberto, mas também doces palavras de mãe ou de irmã que fizessem o temor desaparecer”²⁵ – a descoberta do topofílico, da domesticidade familiar, associa-se naturalmente à presença do feminino que Dora anuncia como uma promessa, prefigurando esta, por conseguinte, a alteridade necessária como prova iniciática ao universo masculino, em geral, e a Pedro Bala em particular.

Após a passagem, como vimos, da fase unitiva mãe-filho (oral sucionante), para a fase oral canibalística, mediante uma individuação forçada (orfandade/abandono) portadora de angústia, geradora da vocação erótica como re-ligação à figura feminina/materna, Dora responde assim à necessidade do erótico diatrófico, de tutela/protecção, projectando uma relação anacrilítica (termo de Freud), relação de dependência relativa ao objecto do amor figurado pela experiência da filiação, como figura da possibilidade da transgressão do espaço da cidade baixa e da marginalidade grupal.

Por isso mesmo se descobre Pedro Bala desejante, e era “um desejo que nascia da vontade de afogar a angústia que o oprimia”²⁶. Respondendo ao estado de *khrisis* que a dissidência entre o universo do projectivo e o universo do real gerara, a vivência de uma sedução carnalizante de cariz fusional, partindo de uma dialogicidade inerente

²³ Paul Ricoeur, 1990, p. 14.

²⁴ “À travers le mot, je me définis par rapport à l’autre” (Mikhael Bakhtine, *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 124).

²⁵ Jorge Amado, 2011, p. 102.

²⁶ Jorge Amado, 2011, p. 91.

à formulação do indivíduo, tal como teorizada por Bakhtine²⁷, permite responder ao alheamento que a infernal solidão adensa: “Grita, xinga nomes. Ninguém o atende, ninguém o vê, ninguém o ouve. Assim deve ser o inferno”²⁸.

Essa sedução carnavalizante é explicitamente tematizada no romance, através do episódio em que os meninos podem usufruir livremente do espaço da feira:

Então eles foram como crianças, gozaram daquela felicidade que nunca haviam gozado na sua meninice de filhos de camponeses: montar e rodar num cavalo de madeira de um carrossel, onde havia música de uma pianola e onde as luzes eram de todas as cores: azuis, verdes, amarelas, roxas e vermelhas como o sangue que sai do corpo dos assassinados.²⁹

A euforia do carnavalesco, em que se conquista por um instante o que o quotidiano traz como interdito, abre, para os capitães da areia, a possibilidade de uma apropriação da cidade, da ligação desejada entre a metade alta e a metade baixa, na exaltação da comunhão unitiva: “e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Neste momento de música eles sentiram-se donos da cidade [...]. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos”³⁰. Por uma vez, eles “foram como crianças” e o horizonte da concretização do projeto identitário por sobre a sua condição real e miserável se lhes abre em esperança.

Dora emerge assim como a figura da possível ligação, como temos visto, ela que chega, precisamente, da cidade alta. Porém, rejeitada por

²⁷ “*Esta inclusión del otro como la totalidad de sentido – otra voz, otro punto de vista, otro sistema de valores, otra ideología, otro contexto – es lo que Bajtín llama «relaciones dialógicas»*” (Iris M. Zavala, *Escuchar a Bajtín*, Madrid, Montesinos, 1996, p. 98).

²⁸ Jorge Amado, 2011, p. 212.

²⁹ Jorge Amado, 2011, p. 65.

³⁰ Jorge Amado, 2011, p. 68.

esta, masculiniza-se, encontrando junto dos Capitães o seu espaço topofílico:

Como o vestido dificultava seus movimentos e como ela queria ser totalmente um dos Capitães da Areia, o trocou por umas calças que deram a Barandão numa casa da cidade alta [...] Amarrou com cordão, seguindo o exemplo de todos, o vestido servia de blusa. Se não fosse a cabeleira loira e os seios nascentes, todos a poderiam tomar como um menino, um dos Capitães da Areia.³¹

Ao inibir a viagem pelo outro “como outro”, dita masculinização sobredetermina a cisão entre cidade alta e cidade baixa e agudiza as formas da separação, tal como a renitência de Pedro em assumir o seu amor por Dora comprova.

A imobilidade, metaforizada por um trapiche desde o qual se “viam as luzes dos navios que entravam e saíam”³², mas que não se movia, resulta desta passagem ritual de Dora a menino, ela que se revela “valente como um homem...”³³, usando armas, dançando capoeira, roubando com os capitães da areia. Assim se desenha a ambiguidade entre semelhança e alteridade de Dora na relação com os meninos e a inibição do desejo que por ela sente o chefe destes, Pedro Bala.

Desta inibição resulta do facto de ser a necessária “viagem pelo outro” não apenas condição ética de identidade/identificação individual³⁴, de concretização do projeto iniciático mas também, e paradoxalmente, um modo de perigar dessa mesma possibilidade individualizante, na medida em que se perfaz por um “excesso de comunidade” que configura um percurso despersonalizador.

A ambiguidade entre o freudiano “desejo do outro” – vocação fusionista – e o acesso à alteridade/ao estrangeiro como “prova” – vocação individualizante – expressa a experiência canibalística/vampírica

³¹ Jorge Amado, 2011, p. 195.

³² Jorge Amado, 2011, p. 26.

³³ Jorge Amado, 2011, p. 196.

³⁴ Emmanuel Lévinas, *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, p. 1988.

de um sujeito entre o impulso futurante do projeto catábico (revelação do eu) e a resiliência da “memória”, do “familiar” como figura do Passado engolidor (onde o eu está enclaustrado) de que o Presente procura libertar-se, “futurando-se”. Numa espécie de ironia entre necessidade e impossibilidade da comunicação³⁵, prevalece assim em Pedro a lei do grupo (isto é, a memória dos capitães da areia), prevalecendo igualmente o receio dum “excesso de comunidade” com o feminino que alterasse uma hierarquia própria do Passado que Pedro afinal deseja e que resulta do antagonismo cidade alta/cidade baixa, cuja ordem o chefe dos capitães da areia teme violar, não cedendo por isso à promessa futurante (de rasura da memória) que Dora lhe oferece como ruptura com a lei grupal:

Antes de tudo estava a lei do grupo, a lei dos Capitães da Areia³⁶;

Pedro Bala pensava em Dora. No cabelo loiro que caía no pescoço, nos olhares dela. Era bonita, era igual a uma noiva. Noiva...

Nem podia pensar nisso. Não queria que os outros do grupo se sentissem com direito de pensar em safadezas com ela. E se ele dissesse a Dora que ela era como uma noiva para ele, outro poderia se julgar no direito de também dizer. E então não haveria mais lei nem direito entre os Capitães da Areia. Pedro Bala se recorda de que é o chefe...³⁷

Sendo o interdito sexual manifestação simbólica da ordem social³⁸, a impossibilidade da ligação amorosa/sexual de Pedro e Dora hiposta-

³⁵ Referimo-nos a uma ironia tal como a teorizada por Schlegel, aquela que “*contains and arouses a feeling of indissoluble antagonism [...] between the impossibility and the necessity of complete communication*” (Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 13).

³⁶ Jorge Amado, 2011, p. 134.

³⁷ Jorge Amado, 2011, p. 197.

³⁸ “O desejo e o interdito sexuais são, afinal, não apenas relações entre corpos individuais mas também manifestações (simbólicas, metafóricas ou metonímicas) da ordem social”. Assim, a impossibilidade da ligação amorosa/sexual dos protagonistas liga-se intimamente à impossibilidade de re-ligar dois fundamentos culturais profun-

sia assim a inexequibilidade da religação dos modelos antagónicos das “duas cidades”. A disfunção sexual/social induz a morte de Dora, a falência do projeto unitivo/carnavalesco, pela radicalização da alteridade, e a desagregação final do grupo.

Se a conclusão do projeto iniciático bem-sucedido levaria, como observa Eliade³⁹, à maturidade sexual e, por conseguinte, à concretização da maturidade social, a inibição de Pedro face a Dora, por ser esta o prenúncio da ruptura com uma ordem passada, com uma memória grupal, transforma-se numa expressão de alienação, por impedir a identificação do eu a si que o projeto iniciático desenvolvera.

A incomunicabilidade erótica resulta assim do medo da mudança que gera um dissimulador sistema de “tabus”⁴⁰, associados em particular ao universo feminino, que o mitifica e sacraliza, tornando-o objeto de um desejo inalcançável. Assim se procede a uma angelização da figura loira de Dora, que repercute nela o interdito sexual a que se refere Bataille⁴¹:

A luz das lâmpadas batia nos cabelos loiros dela. O preto disse:

– É uma lindeza.

– Batuta – fez Professor.

– Mas não olhavam nem os seios, nem as coxas. Olhavam o cabelo loiro batido pela luz das lâmpadas elétricas.⁴²

damente antagónicos (o modelo social ocidentalizante e o modelo social autóctone). A disfunção sentimental/sexual dos protagonistas relembra, assim, que “as desorganizações exprimidas pela alteração das relações e, em última instância, sexuais, são afinal formas de reflexão sobre as desorganizações da própria sociedade” (Helena Carvalhão Buescu, 2001, p. 116).

³⁹ Helena Carvalhão Buescu, 2001, p. 72.

⁴⁰ “O *tabu*, do Polinésio *Tapu*, designa um interdito sacralizado, ao mesmo tempo que a qualidade daquilo que é atingido pela proibição [...]. Em *Totem e Tabu*, Freud considera o tabu como uma coacção limitadora do desejo. Para Lévi-Strauss, o tabu entra nos jogos de oposição lógica que marcam a diferença e a ordem dos valores” (Claude Rivièrre, *Introdução à Antropologia*, Lisboa, Edições 70, 1991, pp. 153-154).

⁴¹ Georges Bataille, *O Erotismo*, Lisboa, Antígona, 1988.

⁴² Jorge Amado, 2011, p. 179.

Ela veio, deitou ao lado dele. E começaram a falar de coisas tolas. Igual a uma noiva. Não se beijaram, não se abraçaram, o sexo não os chamava naquele momento. Só de leve o loiro cabelo dela tocava em Pedro Bala.⁴³

Porquanto a identidade depende do património⁴⁴ e a comunicação da existência de uma memória partilhada⁴⁵, um passado resiliente, sob a forma do “pudor” e do “medo” da alienação das formas nidificantes (da estrutura social dos capitães), impossibilita a consumação amorosa e a reformulação da cidade dada a persistência das cisões masculino/feminino e alto/baixo nas suas memórias divergentes. A persistência dos modelos do passado, da memória social de segregação, impossibilita assim a consumação da harmonia identitária, pois Pedro Bala resiste a assumir perante os companheiros o amor com Dora, por saber que o novo presente que este anuncia rompe com uma ordem familiar instaurada.

Assim, a identificação do eu a si próprio é fracassada pela persistência das formas da memória impeditiva da identidade, sob o signo do medo do outro/do novo, obstáculo catábico necessário ao aprofundamento ontológico do eu. Num romance de nítida temática ideológica, esta é ainda uma metáfora do medo dos processos de mudança inerentes a um processo revolucionário. A morte de Dora é o produto trágico deste medo.

Porém, e mediante esta derradeira provação, Pedro Bala aprenderá a lição e o percurso do chefe dos capitães da areia sofrerá uma notável e decisiva inflexão. A dissolução do grupo, e a experiência da perda que a morte de Dora lhe oferecera, permite-lhe agora desenhar um projeto de integração no mundo através da revolução, da reconstrução, pela

⁴³ Jorge Amado, 2011, p. 202.

⁴⁴ Anthony P. Cohen, “Culture as identity: an anthropologist’s view”, in *New Literary History* (24-1), 1993, pp. 195-209.

⁴⁵ Lotman, neste sentido, recorda que “a comunicação com outra pessoa apenas é possível se existir algum grau de memória comum” (Yuri Lotman, *The Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*, Indiana, Indiana University Press, 1990, p. 63).

batalha ideológica, de uma nova ordem não-separacional. Libertando-se do trapiche imóvel que o prendera, parte enfim:

Pedro Bala se joga n'água. Não pode ficar no trapiche, entre os soluços e as lamentações. Quer acompanhar Dora, quer ir com ela, se reunir a ela nas Terras do Sem Fim de Yemanjá. Nada para diante sempre [...] Que importa morrer quando se vai em busca da amada, quando o amor nos espera?⁴⁶

Pedro Bala está, agora sim, efetivamente em viagem. Dora transforma-se, então, no valor orientador da sua vida tal como se lhe prometera. Sepultada no mar, no horizonte “navegável”, transforma-se em estrela, numa “estrela de loira cabeleira”:

Que importa tampouco que os astrônomos afirmem que foi um cometa que passou sobre a Bahia naquela noite? O que Pedro Bala viu foi Dora feita estrela, indo para o céu [...] Uma estrela de longa cabeleira loira, uma estrela como nunca tivera nenhuma na noite de paz da Bahia.⁴⁷

Redescoberto o valor que orienta agora a narrativa do seu futuro, “a felicidade ilumina o rosto de Pedro Bala. Para ele veio também a paz da noite. Porque agora sabe que ela brilhará para ele entre mil estrelas no céu sem igual da cidade negra”⁴⁸. A fugaz presença do feminino nas vidas dos capitães da areia, quando aniquilada, descobre neles os rumos das suas vidas, num capítulo sugestivamente intitulado “Vocações”. Eles são agora, e finalmente, os capitães das suas próprias vidas.

⁴⁶ Jorge Amado, 2011, p. 231.

⁴⁷ Jorge Amado, 2011, p. 231.

⁴⁸ Jorge Amado, 2011, p. 232.

***O mundo da paz*, um livro que Jorge Amado escreveu**

Ricardo António Alves¹

(Rio de Janeiro, 1952 – *O mundo da paz*)

Tarefa política, de volta da União Soviética e dos países de democracia popular do leste europeu, escrevo livro de viagens, o elogio sem vacilações do que vi, tudo ou quase tudo parece-me positivo, estalinista incondicional silencieei o negativo como convinha. [...] Publicado no Brasil pela editora do pecê, [...] valeu-me processo na justiça, acusado de autor subversivo. [...] Mas não cheguei a ir a juízo, o magistrado a cargo do processo mandou arquivá-lo com sentença repleta de sabedoria: de tão ruim, o livro não chega a ser subversivo, é tão-somente sectário. Em verdade, não escreveu “de tão ruim”, o acréscimo quem o faz sou eu, autocrítica tardia mas sincera. Dei razão ao meretíssimo, retirei *O Mundo da Paz* de circulação, risquei-o da relação de minhas obras, busco esquecê-lo mas, de quando em vez,

¹ Museu Ferreira de Castro.

colocam em minha frente um exemplar com pedido de autó-grafo. Autografo, o que posso fazer se o escrevi?²

1. Poderia ter intitulado esta comunicação de outra maneira: “*O Mundo da Paz*, um livro que Jorge Amado gostaria de não ter escrito”. Trata-se, como se leu, de um trabalho rejeitado pelo seu autor, pelas melhores razões. Subliteratura de propaganda, revelando uma completa disciplina partidária, o humanismo do autor de *Jubiabá*, a sua consabida compreensão humana, a alegria, a adesão ao outro, a própria nobreza solar da luta pela vida com que nos deparamos em tantos livros e personagens – de Antônio Balduino e Guma a Gabriela, Dona Flor ou Pedro Arcanjo – nada disso, ou muito pouco, encontramos aqui.

Jorge Amado, quando o escreve, em 1950, é não só um autor já de primeiro plano no Brasil, mas também um destacado militante do Partido Comunista Brasileiro, com importantes responsabilidades, uma assinalável biografia política, que contava com prisões, exílios, apreensões de livros e até *autos-de-fé* de toda a sua obra publicada em praça pública; e fora igualmente um tribuno e um deputado, *malgré lui*, deputado eleito por São Paulo, a quem se deveu a histórica lei da liberdade religiosa, por si redigida, tendo por objetivo terminar com a perseguição que era movida pelas autoridades e pela hierarquia da Igreja Católica às religiões minoritárias e populares, principalmente ao candomblé, praticado por velhos escravos e seus descendentes – os negros pobres da Bahia. Bastaria este ato político praticado por um ateu, com apoios à direita e à esquerda, para enobrecê-lo, evidenciando a sua tolerância³. Daí este estranhamento para um leitor de Jorge Amado, o não parecer um livro de quem o escreveu. . .

O mundo da paz – publicado em 1951 pela Editorial Vitória – não pode dissociar-se do momento político internacional em que foi escrito, devendo ser lido e entendido (tanto quanto possível...) como

² Jorge Amado, *Navegação de cabotagem*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1992, p. 204.

³ Ver o próprio testemunho. Jorge Amado, 1992, pp. 73-76.

um componente de literatura de combate no contexto da Guerra Fria, e também do primeiro grande cisma do comunismo estatista internacional, protagonizado por Stálin e Tito. Não é uma obra literária, mas um *documento* – no sentido partidário do termo –, elaborado com o propósito exclusivo de propagandear um sistema político, um regime e o seu chefe, “Stálin, mestre, guia e pai” (*sic*)⁴, redigido no pior tom da *língua de pau* que caracterizava os informes dessa natureza.

A obra dirige-se, a meu ver, a dois grupos bem definidos: ao povo, leitores e ouvintes, sobre as maravilhas do *socialismo* e do sistema soviético – o que justificará um simplismo tantas vezes evidenciado, o tom de propaganda pueril que ainda hoje colhe em determinados setores –, com um recorrente contraponto à realidade brasileira; e, em segundo lugar, não menos importante, ao militante catequizado, aos intelectuais e militantes do PCB, a que se destinam as duras considerações a propósito da deriva iugoslava e os juízos sobre literatura e arte em geral.

Com a brevidade exigida, tratarei de três vetores: a Guerra Fria, em que aludirei também ao antagonismo com o Vaticano; a posição do autor sobre a Arte e, em terceiro lugar, a propaganda e o culto da personalidade, não sem antes tentar perceber como se chega aqui.

2. No último trimestre de 1948, no aeroporto de Berlim, Amado antegoza a realização iminente de um desejo há longo tempo acalentado: “Irei vêr com meus olhos a realização de tudo porque sempre lutei. Parece-me um sonho.”⁵. E chegado a Moscovo – “Cidade sôbre todas bem amada, sôbre todas ilustre.”⁶ –, regista:

Ouçõ nomes entendidos há muitos anos já, cada um deles tem uma significação para mim. É como o reencontro com uma pes-

⁴ Jorge Amado, *O mundo da paz – União Soviética e Democracias Populares*, Rio de Janeiro, Editorial Vitória, 1954, p. 199.

⁵ Jorge Amado, 1954, p. 30.

⁶ Jorge Amado, 1954, p. 60.

soa muito amada de quem não podemos desfrutar os olhos no desejo de recuperá-la por inteiro, cada traço seu, cada detalhe do seu corpo.⁷

Ligado ao movimento comunista brasileiro, desde os tempos de estudante, Jorge Amado foi mais um dentre milhares de jovens intelectuais e artistas que por todo o mundo aderiram à causa da emancipação dos povos; *no terreno*, a miséria da grande maioria da população sob o domínio duma oligarquia opulenta e de quem a servia. Qualquer jovem idealista, generoso e voluntarista, no início dos anos trinta não tinha muito por onde escolher, se quisesse intervir na realidade, para a modificar: “Em certo momento, cada um de nós pensou que o pecê fosse a melhor trincheira para lutar a luta de nossos povos”, escreverá muito mais tarde⁸.

O escritor assumirá de corpo e alma essa condição de militante comunista, de combatente na trincheira dos partidários do progresso humano e da paz, será um arauto da possibilidade de um céu na terra. Infelizmente enganou-se; felizmente – para ele e nós, seus leitores – deu-se conta do logro, afastando-se quando à sua consciência livre repugnou pactuar com uma mentira atroz.

3. *O mundo da paz* fala-nos de uma viagem realizada em 1948 e 1949 à União Soviética e a vários países satélites da Europa Central e Balcânica, quando a partição da Alemanha se efectua e o Plano Marshall, obviamente rejeitado por Stálin, está em plena execução. Os Estados Unidos e o seu plano são os alvos do publicista, que descreve a acção americana como de ocupação imperialista, sustentando com exemplos da França e da Itália devastadas pela guerra – países que conhecera:

No mesmo momento em que as indústrias francesas e italianas são obrigadas a fechar as suas portas, lançando ao desemprego

⁷ Jorge Amado, 1954, p. 56.

⁸ Jorge Amado, 1992, p. 373.

e à fome dezenas de milhares de operários, quando o Plano Marshall liquida a vida económica e as liberdades democráticas nos países da Europa Ocidental, quando os Estados Unidos intervêm brutal e cínicamente na vida desses países, pode-se medir a diferença fundamental da política de fraternidade internacional da URSS, generosa mãe dos povos livres.⁹

A América é explicitamente associada, ao longo de todo o livro, à Alemanha nazi, com expressões como “os novos nazistas de Washington”¹⁰; a Alemanha Ocidental é descrita como o “Estado separatista de Bonn. [...] Estado da «revanche», da guerra, da ressurreição do nazismo”¹¹; na Itália do pós-Guerra, os soldados ianques, que haviam sido “saudados como libertadores”, eram, afinal, “os portadores de uma nova opressão. Nem a vida melhorara – ao contrário, o Plano Marshall a torna cada dia mais difícil e miserável.”¹²; na Polónia, após mencionar uma visita a Auschwitz, sustenta de imediato que “Hoje, o imperialismo ianque prepara uma nova guerra, prepara novos campos de concentração”¹³.

Pelo contrário, a União Soviética é o baluarte da paz (o próprio título do livro denota o móbil propagandístico), “uma grande potência socialista e pacífica”¹⁴, conceito que é martelado até à exaustão. E cito, do “Epílogo”:

Êsse mundo da paz, onde se constróem o socialismo e o comunismo, está ameaçado por um pequeno grupo de homens ávidos de conservar caducos privilégios, desejosos de prolongar no tempo a escravidão e a opressão. E com êle estão ameaçados também os nossos povos, ameaçados de perder os restos de sua independência, de serem atirados nos campos de batalha como

⁹ Jorge Amado, 1954, p. 111.

¹⁰ Jorge Amado, 1954, p. 229.

¹¹ Jorge Amado, 1954, p. 23.

¹² Jorge Amado, 1954, p. 36.

¹³ Jorge Amado, 1954, p. 342.

¹⁴ Jorge Amado, 1954, p. 38.

carne de canhão de Wall Street. Tudo que há de belo e de bom no mundo, toda a alegria, todo o amor, estão ameaçados. É necessário lutar com todas as nossas forças e por todos os meios, pela paz, contra a guerra. É preciso levantarmo-nos ao lado da URSS e das democracias populares para derrotar os provocadores da guerra.¹⁵

A Igreja Católica, ao abrigo do controlo soviético, era outro inimigo temível. O autor refere-se ao “corvejar obscurantista do Vaticano”¹⁶; a excomunhão dos comunistas por Pio XII, em 1949, é notada com indignação¹⁷, e a igreja de Roma – com os seus acólitos mais célebres na dissidência, como o cardeal húngaro Mindszenty, apresentado como espião a soldo dos americanos¹⁸ – é acusada de “degrada[r] o cristianismo ao transformar-se numa agenda política do Departamento de Estado dos Estados Unidos”¹⁹.

Muito diferente a Igreja Ortodoxa, suficientemente à mão para estar domesticada:

Vi padres ortodoxos [na Bulgária] nas brigadas de trabalho, ajudando com seu esforço gratuito a construção do socialismo. Vários me disseram que finalmente tinham chegado os tempos pelos quais Cristo dera sua vida: tempos de abundância, felicidade e justiça para todos.²⁰

Notas de viagem – digamos com algum esforço –, a insignificante Albânia ganha um capítulo inusitado, em comparação com a arrumação dos satélites. Estava-se no início do confronto entre a URSS e a Iugoslávia, uma federação que se propunha acolher no seu seio esse país balcânico, em pé de igualdade com as restantes repúblicas, tentando resolver dessa forma o que viria a ser o nosso bem conhecido

¹⁵ Jorge Amado, 1954, p. 347.

¹⁶ Jorge Amado, 1954, p. 36.

¹⁷ Jorge Amado, 1954, p. 36.

¹⁸ Jorge Amado, 1954, p. 338.

¹⁹ Jorge Amado, 1954, p. 46.

²⁰ Jorge Amado, 1954, p. 338.

problema do Kosovo²¹, questão que provocara graves dissensões no partido albanês, com as purgas habituais.

A propósito de Iugoslávia, a prática usual nas organizações comunistas de desqualificação moral do adversário e inimigo e de embelezamento do dirigente correligionário, é aqui vastamente utilizada: à “face bondosa de Dimitrov”²², por exemplo, opõem-se o “pustulento” Chiang-Kai-Chek²³ ou os “traidores trotskistas”²⁴. Mas nem o opositor de Mao, ou Trótski, entretanto liquidado, constituíam problema, pelo que não se perde grande tempo e espaço com eles. É Tito, *O inimigo*, que, conjuntamente com o imperialismo americano perpassa, como uma obsessão, por todo o livro. Ele é “mísera criatura de Truman e de Churchill”, “cevado pelas gorjetas imperialistas”²⁵, “imundo”²⁶, “traidor”²⁷, “o «*enfant-gaté*» de toda a reação mundial”²⁸, “agente da reação”²⁹, cuja face, depois de desmascarada, é “repugnante”³⁰; enquanto que os seus seguidores, reais ou imaginários, não passam de “ralé”³¹, “vis traidores”³², “judas”³³, “canalha”³⁴. Tito era um trâns-fuga, alguém que ousara o desafio, e com sucesso; e, além da questão albanesa, havia também uma questão búlgara em torno da Macedónia, potencialmente envolvendo a Iugoslávia. A posterior criação do *Movi-*

²¹ Ver Milovan Djilas, *Conversações com Estaline*, (tradução de H. Silva Horta), Lisboa, Editora Ulisseia, s.d. [1962], pp. 137-138.

²² Jorge Amado, 1954, p. 57.

²³ Jorge Amado, 1954, p. 17.

²⁴ Jorge Amado, 1954, p. 135.

²⁵ Jorge Amado, 1954, p. 284.

²⁶ Jorge Amado, 1954, p. 343.

²⁷ Jorge Amado, 1954, p. 16 e *passim*.

²⁸ Jorge Amado, 1954, p. 344.

²⁹ Jorge Amado, 1954, p. 35.

³⁰ Jorge Amado, 1954, p. 344.

³¹ Jorge Amado, 1954, p. 20.

³² Jorge Amado, 1954, p. 278.

³³ Jorge Amado, 1954, p. 278.

³⁴ Jorge Amado, 1954, p. 345.

mento dos Não-Alinhados justificaria os receios do todo-poderoso Stálin.

4. No que respeita à arte em geral, o autor subscreve inteiramente as teses de Andrei Jdanov, que qualifica como um “gigante do pensamento humano”³⁵. Nada na criação artística, nenhum desvio é tolerado; a arte deve refletir a visão do PCUS, que é dizer os desígnios estratégicos soviéticos:

não podemos e não devemos ter complacência, tão fácil de se transformar em cumplicidade, com as formas decadentes de arte e de literatura. O existencialismo, o abstracionismo, o naturalismo, não são meras especulações artísticas e literárias, sem maior importância política [...]. Elas são representações, no campo da arte e da literatura, da concepção de vida do imperialismo, são formas suas de luta, são meios de levar avante sua companhia [*sic*] guerreira, desarmando ideologicamente os povos, [...] são armas da reação.³⁶

Pelo contrário, o autor soviético passou, com o Partido e a Revolução a gozar de “**completa e integral liberdade**”³⁷: deixa de ser escravo dos editores e do mercado, passando a ser somente “responsável perante o povo”³⁸. Escusado será dizer que essa mediação é feita pelo inevitável Partido, que – citando Alexandre Fadéev – “educa os escritores n[o] sentimento de responsabilidade perante o povo”³⁹. O artista é, pois, visto como um instrumento de propagação da ideologia *ascen-*

³⁵ Jorge Amado, 1954, p. 136.

³⁶ Jorge Amado, 1954, p. 53.

³⁷ Jorge Amado, 1954, p. 153. Em negrito, no original.

³⁸ Jorge Amado, 1954, p. 153.

³⁹ Jorge Amado, 1954, p. 157.

dente, e responsabilizado enquanto tal⁴⁰:

Que tarefas mais nobres, mais apaixonantes, pode uma sociedade colocar perante um escritor? O Estado Soviético e o Partido Bolchevique, ao se envolverem nos problemas de literatura e arte, fazem-no para mostrar aos escritores e artistas a sua responsabilidade perante o povo, perante a coletividade [...] velam no sentido de que nenhuma influência ideológica do inimigo venha perturbar a marcha ascensional da literatura e da arte soviéticas.⁴¹

O que, do seu ponto de vista não impede a diversidade e pluralidade de estilos dos escritores soviéticos, desde que, “como [...] ensinou Stálin” as obras possuam “um conteúdo socialista numa forma nacional”⁴². Um ditame que elimina o vanguardismo e a verdade intrínseca de cada criador. Sartre e Camus, Gide, Claudel, Mauriac, O’Neill e até Caldwell e Steinbeck são fortemente criticados; exemplares, todos os soviéticos alinhados, de Gorki a Simonov, e também Pablo Neruda e Howard Fast, entre outros.

5. Uma boa parte do livro é consagrada à exaltação da sociedade soviética: fala-se nas conquistas dos trabalhadores, do seu bem-estar, da valorização das mulheres, da atenção às crianças, da democratização da cultura, da “fartura”⁴³ e do “luxo”⁴⁴ dos armazéns soviéticos; na ausência de tensões étnicas, a questão das nacionalidades resolvida pelo génio de Stálin⁴⁵.

⁴⁰ Cita Leonid Leonov: “– Para nós, o escritor, que pode influir sobre milhares de homens através do que escreve, é tão responsável perante o povo e o Estado quanto um ministro.” (Jorge Amado, 1954, p. 150).

⁴¹ Jorge Amado, 1954, p. 151.

⁴² Jorge Amado, 1954, p. 152.

⁴³ Jorge Amado, 1954, p. 73

⁴⁴ Jorge Amado, 1954, p. 73.

⁴⁵ Ver Jorge Amado, 1954, p. 79.

Um capítulo, intitulado “Os cães ladram e a caravana passa”, ocupa-se da contestação específica a objeções formuladas pelos observadores e cidadãos ocidentais: a tristeza do povo, o nivelamento pela pobreza, a falta de liberdade de imprensa, a perseguição religiosa, os campos de trabalho. Contesta a tristeza e o nivelamento pela miséria, contra-argumentando com a pobreza dos trabalhadores nos países capitalistas; na União Soviética prevalece “a alegria serena”⁴⁶ de quem vê satisfeitas não apenas todas as suas necessidades básicas, como as de índole espiritual: na noite de Ano Novo (1948-49), o povo celebra nas ruas e nas coletividades, “camaradas brindam pelos dirigentes bem-amados”⁴⁷; no clube cultural da fábrica de automóveis Stálin, “Milhares de operários dançam e riem, comem e bebem, assistem a sessões de cinema, exibem suas habilidades artísticas”⁴⁸.

Manifestando interesse em conhecer as habitações operárias, o guia sugere-lhe a visita às residências dos trabalhadores da fábrica “Calibre”⁴⁹. Impressionou-o a abundância de bens de consumo que tornava o espaço ainda mais exíguo, logo contraposto aos casebres em que a maioria habitava antes da Revolução⁵⁰. Ainda assim, informa que muitos têm casa de férias, no campo, cuja construção é facilitada pelo Governo⁵¹.

Liberdade religiosa – só depois da Revolução de Outubro, quando a religião ortodoxa deixou de ser a oficial, ficando em pé de igualdade com as restantes⁵². Refere-se a padres bem vestidos e melhor tratados, “gordos”⁵³, que se revoltam contra a indignidade da propaganda ocidental e católica a respeito da falta liberdade de culto no país: “É

⁴⁶ Jorge Amado, 1954, p. 174.

⁴⁷ Jorge Amado, 1954, p. 176.

⁴⁸ Jorge Amado, 1954, p. 177.

⁴⁹ Jorge Amado, 1954, p. 178.

⁵⁰ Jorge Amado, 1954, p. 180.

⁵¹ Jorge Amado, 1954, p. 180.

⁵² Ver Jorge Amado, 1954, p. 182.

⁵³ Jorge Amado, 1954, p. 183.

uma demoníaca exploração do nome de Cristo”⁵⁴, diz-lhe um; antes de 1917, mendigos apinhavam-se nas escadarias dos templos; Cristo não esteve do lado dos ricos, diz-lhe outro padre: “Não vejo como um verdadeiro cristão possa ser contra o Estado soviético”⁵⁵.

Os *alegados* “campos de trabalho soviético”⁵⁶, não passam afinal de “[...] uma das mais admiráveis realizações do homem do nosso tempo: a regeneração dos criminosos através da recuperação da sua dignidade humana”⁵⁷ – e evoca o seu conhecimento da terrível realidade das prisões brasileiras. No sistema prisional na URSS, o delinquente é separado da sociedade por inabilitação em viver nela para ser reeducado e reintegrado. E conclui: “A confiança dos soviéticos no homem é qualquer coisa de realmente extraordinário”⁵⁸.

A liberdade de imprensa, tal como é concebida no Ocidente e como a defendem os hipócritas, não; na URSS não há jornais contra o Governo, não há propriedade particular da imprensa, não há altifalantes que sirvam para enriquecer “os jornalistas venais, os propagandistas da guerra e da entrega de nossas pátrias ao imperialismo, liberdade de imprensa para caluniar, injuriar e fazer pregação contra a URSS, contra os movimentos operários e democráticos”⁵⁹. Para o autor, “a verdadeira liberdade de imprensa” está na URSS: “Os jornais soviéticos pertencem aos povos soviéticos”: caracterizam-se pela liberdade de crítica, grande participação dos leitores, “ausência de sensacionalismo”⁶⁰; e a função da imprensa é “educa[r] o povo”⁶¹.

Em resumo, todas estas críticas não são mais do que cortinas de fumo lançadas pelo imperialismo e seus “lacaiois «esquerdistas»” e demais “intelectuais trotskistas” ao seu serviço, para obnubilar “os lin-

⁵⁴ Jorge Amado, 1954, p. 183.

⁵⁵ Jorge Amado, 1954, p. 184.

⁵⁶ Jorge Amado, 1954, p. 184.

⁵⁷ Jorge Amado, 1954, p. 185.

⁵⁸ Jorge Amado, 1954, p. 185.

⁵⁹ Jorge Amado, 1954, pp. 189-190.

⁶⁰ Jorge Amado, 1954, p. 191.

⁶¹ Jorge Amado, 1954, p. 192.

chamentos dos negros, o assassinato de operários, a torva brutalidade das prisões capitalistas”⁶²; porque na verdade a União Soviética era o paraíso terreal, uma espécie de terra do leite e do mel:

Alguns dias depois de chegado à URSS [...], a reflexão do meu espírito era a seguinte: esse povo vive para os problemas da cultura e do trabalho. É uma espantosa nação de 200 milhões de habitantes a discutir ou bem sobre livros, “ballet”, cinema, biologia, ou bem sobre como tornar o trabalho mais fácil e mais rendoso para a coletividade! [...] Aquilo que em nossas pátrias é o centro da conversação de uma pequeníssima minoria, em determinadas horas apenas, era o centro de conversação de milhares e de milhões em qualquer momento: o concerto musical, a montagem de uma peça de teatro, um romance ou um livro de poemas.⁶³

Os ditirambos ao regime são risíveis, pelo exagero ou pelo absurdo. Tudo o que é soviético, não é bom, é ótimo. Alguns exemplos: “se existe alguma coisa de invejável no mundo é, sem dúvida, a sorte dos escritores e artistas soviéticos”⁶⁴; na URSS “não reside o egoísmo”⁶⁵; “a realidade do mundo socialista [...] parece uma história de sonho”⁶⁶; “não existe «polícia», pelo menos como entendemos esse termo: uma organização do Estado contra o povo”⁶⁷. E o delírio seria inevitável: a “força de vontade soviética [...] não quer dizer sobre-humana mas [...] tem o mesmo valor desse adjectivo”⁶⁸; os pilotos de guerra são “os mais capazes aviadores do mundo”⁶⁹; a literatura é “superior hoje a qualquer literatura do mundo”⁷⁰; o teatro não se compara com nenhum

⁶² Jorge Amado, 1954, p. 189.

⁶³ Jorge Amado, 1954, p. 61.

⁶⁴ Jorge Amado, 1954, p. 52.

⁶⁵ Jorge Amado, 1954, p. 55.

⁶⁶ Jorge Amado, 1954, p. 76.

⁶⁷ Jorge Amado, 1954, p. 100.

⁶⁸ Jorge Amado, 1954, p. 118.

⁶⁹ Jorge Amado, 1954, p. 29.

⁷⁰ Jorge Amado, 1954, p. 155.

outro⁷¹; a música e o bailado soviéticos são “os primeiros do mundo”⁷². E sobre o internacionalismo de Moscovo, o surreal: “Não sei de outro termo para dizer da ajuda da União Soviética aos países de democracia-popular que «maternal»”⁷³.

Chegados a Stálin, estamos já na esfera do divino e do sobrenatural. Jorge nunca o conheceu⁷⁴; se tal tivesse sucedido, o efeito não deveria ser diferente do verificado com Milovan Djilas (1911-1995), grande figura da dissidência comunista: ao fim de largas horas de convívio em vários encontros, por três ocasiões distintas – a última das quais em 1949, nas vésperas da cisão, no ano em que o nosso autor também lá esteve –, mesmo reconhecendo já toda a perversidade do regime, e assistindo diretamente à degenerescência mental do ditador, nem assim o dirigente e escritor montenegrino deixava de ter por ele afeição⁷⁵ – tal era a pressão e o condicionamento psicológico a que estavam sujeitos quer os cidadãos soviéticos e de países satélites, quer os militantes comunistas de todo o mundo.

O depoimento de Djilas, da mesma geração de Jorge Amado, é precioso para nos ajudar a compreender esse fenómeno de adesão cega que se entranhava em tudo e todos. Ele, que estava a ver muita coisa que lhe desagradava, logo na sua viagem inaugural (1944), após a convocatória para o primeiro encontro com Stálin é tomado duma excitação irreprimível:

Vinha das profundezas do meu ser. Tinha a consciência da minha própria palidez e da minha agitação, misto de alegria e de temor. [...] [Stálin] Era a encarnação duma ideia, transfigurada no espírito dos comunistas num ideal puro, e por consequência

⁷¹ Jorge Amado, 1954, p. 167.

⁷² Jorge Amado, 1954, p. 166.

⁷³ Jorge Amado, 1954, p. 248.

⁷⁴ Ver Jorge Amado, *Conversas com Alice Raillard*, tradução de Annie Dymetman, Porto, Edições Asa, 1992 [1990], p. 117.

⁷⁵ Ver Milovan Djilas, s.d. [1962], p. 152.

em qualquer coisa infalível e sem mancha / Subitamente tudo o que me parecera desagradável acerca da URSS desapareceu.⁷⁶

Estamos, assim, a falar da divindade encarnada. Diz-lhe Dimitri Manuilsky, que partilha com Dimitrov a direção do organismo de cúpula que substituiu o Komintern para as relações com os partidos comunistas estrangeiros:

Sabe, é simplesmente incompreensível que uma única pessoa pudesse ter desempenhado um papel de tal forma decisivo num momento crucial da guerra e que tantos talentos se tivessem reunido numa só pessoa – homem de estado, pensador e soldado!⁷⁷

Também Jorge Amado, no notável livro-entrevista a Alice Raillard, dirá:

Stalin para mim era um deus. [...]. Quando completou [...] setenta anos [...] escrevi um artigo que era puro amor, amor absoluto...⁷⁸

E essa devoção acrítica irracional espelha-se n’*O mundo da paz*, como em milhares de obras em todas as línguas: Estálin é “o artífice genial da sociedade soviética e da paz mundial”⁷⁹, “um génio do nosso tempo”⁸⁰, “o grande teórico marxista, o genial construtor do socialismo, o general invencível da guerra civil e da grande guerra contra o nazismo”⁸¹. Ele é, de facto, o *big brother* orwelliano – “Nada do que se passa na URSS, escapa ao seu interesse. Ele zela por tudo e nós, escritores, não temos melhor leitor que ele.”⁸² –, presente em todos os

⁷⁶ Milovan Djilas, s.d. [1962], p. 63.

⁷⁷ Milovan Djilas, s.d. [1962], p. 36.

⁷⁸ Jorge Amado, 1992 [1990], p. 117.

⁷⁹ Jorge Amado, 1954, p. 21.

⁸⁰ Jorge Amado, 1954, p. 58.

⁸¹ Jorge Amado, 1954, p. 79.

⁸² Jorge Amado, 1954, p. 201.

pormenores da vida do cidadão, do trabalho ao lar e ao lazer:

Ouvi centenas de homens e mulheres, de jovens e crianças falarem sobre Stálin. Falavam com confiança, com cálida amizade, como se falassem de um membro de sua família, de um parente próximo. E todos penetrados do desejo de trabalhar bem para corresponder à sua confiança. Esse amor não é um sentimento passivo, ele é uma força motora que impulsiona homens e coletividades. É um fecundo sentimento, um possante fator de vitórias.⁸³

Em suma, Stálin é: “Mestre, guia e pai, o maior cientista do mundo de hoje, o maior estadista, o maior general, aquilo que de melhor a humanidade produziu”⁸⁴.

6. Há alguns vislumbres do verdadeiro Jorge Amado – e não do estalinista militante e deformado pela ideologia que escreveu este livro: quando surpreende uma avó russa atarefada na cozinha, nos preparativos para os festejos do Natal e Ano Novo; quando, farto das comitivas oficiais, decide passear por conta própria no mercado de Tirana; quando, enfim, evoca um amigo, “um negro estivador do cais lírico da Bahia”⁸⁵. Mas é só.

O livro já foi redigido na dúvida, na angústia que foram provocando as revelações das atrocidades: “histórias de arrepiar, detalhes que me atingem o coração, me destroçam, sinto-me desonrado, conspurcado no meu orgulho comunista”⁸⁶. Na dúvida e no medo – medo da exco-

⁸³ Jorge Amado, 1954, p. 203.

⁸⁴ Jorge Amado, 1954, p. 199.

⁸⁵ Jorge Amado, 1954, p. 30.

⁸⁶ Jorge Amado, 1992, p. 40.

munhão e do opróbrio, o pior que se pode fazer a um militante que se entregou à causa:

Medo de ser afastado, posto fora do Partido [...] eu também senti medo, medo pânico – tudo, menos ser expulso, retirado do combate, acusado de estar ao serviço do inimigo.⁸⁷

Não é que Jorge Amado precise que se lhe faça justiça: a sua obra e o seu percurso falam por si. Mas deve também dizer-se que se insurgiu contra uma nova caça às bruxas perpetradas por gente de pelagem democrática recente nos países libertados do comunismo; como, de igual modo, não deixou de verberar o imperialismo norte-americano, que ao longo das décadas vitimou a América Latina: – “Não me arrependo da artilharia gasta em artigos e discursos [...], a face do imperialismo é mesquinha e sangrenta”⁸⁸.

Nem a sua literatura se *aburguesou* a partir de *Gabriela, cravo e canela* (1958), como disseram os escolásticos habituais. Pelo contrário, nunca ela foi tão popular e verdadeira, liberta do maniqueísmo e da estreiteza das palavras-de-ordem, persistindo, como viu Fernando Cristóvão⁸⁹, no mesmo desígnio de luta pela emancipação do homem. Muito após o afastamento do Partido Comunista, Jorge Amado citava Górkí para falar da obra do grande amigo português, Ferreira de Castro⁹⁰, e da sua própria – obra que serviu de coveira e de parteira: procurando enterrar um mundo caduco e ajudando a nascer um mundo mais digno⁹¹.

⁸⁷ Jorge Amado, 1992, p. 44.

⁸⁸ Jorge Amado, 1992, p. 70.

⁸⁹ Ver Fernando Cristóvão, “Jorge Amado – Unidade e limites duma obra” in *Cruzeiro do Sul a Norte*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 81.

⁹⁰ Ver Jorge Amado, “Nossa honra e nosso orgulho” in *Livro do Cinquentenário da Vida Literária de Ferreira de Castro – 1916/1966*, Lisboa, Portugália Editora, 1967, p. 172.

⁹¹ Ver Jorge Amado, *Carta a uma Leitora Sobre Romance e Personagens*, s.l., Pirelli – Cia. Industrial Brasileira, 1971, p. 5.

Como escreveu José Carlos de Vasconcelos com toda a justeza, já no âmbito das comemorações deste centenário, foi para “não abandonar” os seus ideais que ele deixou de ser comunista⁹².

Termino como comecei, ficando tanto por dizer, com um fragmento de *Navegação de Cabotagem* (1992), que é um grande livro de um notável libertário, isto é: um homem que cultivou a Liberdade:

Quero aqui consignar, para subscrevê-la, frase de Romain Rolland, o humanista de *Jean Cristophe*, datada de 1927: *je ne reconnais à aucune minorité, à aucun homme, le droit de contraindre un peuple, fut-ce à que l'on croit son bien, par des moyens atroces*. É isso aí.⁹³

novembro de 2012.

⁹² José Carlos de Vasconcelos, “Jorge Amado”, *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1092, Lisboa, 8 de agosto de 2012, p. 3.

⁹³ Jorge Amado, 1992, p. 496.

O Gato Malhado e a Andorinha* *Sinhá: fantástico ou maravilhoso?

Ricardo de Medeiros Ramos Filho¹

O mundo só vai prestar
Para nele se viver
No dia em que a gente ver
Um gato maltês casar
Com uma alegre andorinha
Saindo os dois a voar
O noivo e sua noivinha

Dom Gato e dona Andorinha²

Introdução

Ao começarmos a falar sobre o texto escrito por Jorge Amado, não há como, principalmente após ler a trova presente no início do livro,

¹ Universidade de São Paulo.

² Trova e filosofia de Estêvão da Escuna, poeta popular estabelecido no Mercado das Sete Portas, na Bahia.

não nos voltarmos para o sonho. Afinal ela nos fala explicitamente sobre a questão de um mundo melhor e mais fraterno. E é sob esse viés que nos parece que a beleza do sonho se constrói. A esperança que brota do sonho diurno (*Tagtraum*), aquele em que Arno Münster, explicando o que diz Ernst Bloch, em seu *O Príncipe da Esperança*, é caracterizado por construções imaginárias, relacionadas com o cumprimento de um desejo, mas mantendo simultaneamente o eu.

Este “eu” afirma-se e manifesta-se também nos sonhos diurnos, sem exercer a menor censura; deixa livre curso à imaginação. O sonho diurno ignora a interrupção do sonho. Os sonhos diurnos são privados de todo envolvimento mitológico e simbólico, de todas imagens estranhas e problemáticas que são o objeto da interrupção psicanalítica dos sonhos. Outra diferença importante: os diurnos são sempre orientados para o futuro, ao passo que os sonhos noturnos têm uma relação privilegiada com o passado, tendo função de liberar as imagens de desejo comprimidas no subconsciente.³

Parece-nos que ao escrever e dedicar o livro ao seu filho, Jorge Amado está justamente pensando nesse futuro, na esperança de um amanhã melhor para ele, dando voz ao sonho que tem acordado, não se calando e recusando-se a permanecer menor. Em seu discurso há a vontade de posse, a ousadia de ter o que poucos têm. Sua fala traz o direito à utopia, abre possibilidade para um futuro menos sombrio, onde dois animais tão diversos, um gato e uma andorinha, inimigos naturais, possam viver em harmonia. Jorge Amado sonha para o filho um mundo de paz e amor.

No texto que analisaremos, Jorge Amado aparece como autor que além de escrever magistralmente para adultos, domina também perfeitamente, e com igual qualidade, a arte de escrever para crianças. Ao constatar essa habilidade chama-nos a atenção, porém, o fato de não

³ Arno Münster, *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*, São Paulo, Ed. UNESP, 1993, p. 25.

ser ele tão conhecido pela literatura infantil que realiza. Apesar da literatura infantil ocupar hoje um papel de destaque no cenário das letras, e encontrarmos frequentemente textos literários excelentes nesse segmento, ainda é para a literatura adulta que olhamos em primeiro lugar. É fundamental, portanto, e talvez na maneira de se olhar a adjetivação esteja o maior problema, desvincularmos “infantil” de uma ideia de texto menos elaborado. Para José Nicolau Gregorin Filho:

O adjetivo “infantil” não é utilizado para fazer referência a uma literatura menor, razão pela qual muitos autores e estudiosos são levados a criar novas terminologias para designá-la; apenas indica o público virtual de certo tipo de texto literário construído na atualidade por uma imagem híbrida, formada em grande parte pela adição de texto verbal com textos visuais.⁴

Ao sermos dirigidos a refletir a respeito do qualificativo “infantil” somos inevitavelmente levados a pensar em crianças. Quando consideramos, porém, o leitor infantil e o colocamos em foco, precisamos, em primeiro lugar, levá-lo mais em conta. Mas falar à criança no Ocidente, conforme observam Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira:

É dirigir-se não a uma classe, já que não detém poder algum, mas a uma minoria que, como outras, não tem direito a voz, não dita seus valores, mas, ao contrário, deve ser conduzida pelos valores daqueles que têm autoridade para tal: os adultos. São esses que possuem saber e experiência suficientes para que a sociedade lhes outorgue a função de condutores daqueles seres que nada sabem e, por isso, devem ser-lhes submissos: as crianças.⁵

Adjetivar a literatura chamando-a de infantil da maneira como se utiliza o adjetivo, certamente não é a forma mais adequada de defini-

⁴ José Nicolau Filho Gregorin, *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*, São Paulo, Ed. Melhoramentos, 2009, p. 10.

⁵ Maria José Pala e Maria Rosa D. Oliveira, *Literatura infantil: voz de criança*, São Paulo, Ed. Ática, 2006, p. 5.

-la. Melhor é retratá-la como a prática de escrever para crianças. Seria muito bom se conseguíssemos nos livrar dos problemas que têm origem na palavra. Para Maria Carolina B. Galzerani:

O termo infância em latim é “in-fans”, que significa sem linguagem. No interior da tradição metafísica ocidental, não ter linguagem significa não ter pensamento, não ter conhecimento, não ter racionalidade. Neste sentido a criança é focalizada como um ser menor, como alguém a ser adestrado, a ser moralizado, a ser educado. Alguém, que na concepção de *Santo Agostinho*⁶ é pecaminoso – pecado da união dos pais – e que em si mesmo deve ser considerado pecaminoso pelos seus desejos libidinosos, pois para *Santo Agostinho*, a racionalidade, como um dom divino, não pertence à criança.⁷

E é justamente essa questão de adestrar, moralizar e educar a criança que, na sua origem mais comprometeu a literatura dita infantil desde os seus primórdios. Jorge Amado mais do que escreveu um livro para o seu filho João Jorge, realizou um belo texto para crianças.

Texto para crianças?

Jorge Amado cria em seu livro uma narrativa que se desenrola durante as quatro estações do ano. Nela surge, com muita sensibilidade e poesia, a história de amor entre a Andorinha Sinhá e o Gato Malhado. O namoro é inadequado sobre todos os aspectos, pois além dos bichos serem de espécies diferentes e inimigos naturais, o gato ser de meia-

⁶ Aurélio Agostinho (do latim, Aurelius Augustinus), Agostinho de Hipona ou Santo Agostinho foi um bispo católico, teólogo e filósofo que nasceu em 354 d.C. em Tagaste (hoje Souk-Ahras, na Argélia).

⁷ Maria Carolina Galzerani, “Imagens entrecruzadas de infância e produção de conhecimento histórico em Walter Benjamin” in Ana Lúcia Goulart de Faria, Zeila de B. F. Demartini e Patrícia Dias Prado, *Por uma cultura da infância: metodologias de pesquisa com crianças*, São Paulo, Autores Associados, 2002, p. 57.

-idade e a andorinha jovem, ela seria uma figura quase que aristocrática e ele um ser marginal, antissocial, com pouca educação, temido por todos. Não há como não nos lembrarmos de Romeu e Julieta, a obra clássica de Shakespeare. Só que ao invés de famílias inimigas, temos na trama uma série maior de empecilhos para inviabilizar o relacionamento.

A novela é montada com uma estrutura até certo ponto complexa, que não facilitaria a leitura das crianças à primeira vista. Começa com o clássico “Era uma vez...” dos contos de fadas, e situa a história em um tempo remoto:

Era uma vez antigamente, mas muito antigamente, nas profundas do passado quando os bichos falavam, os cachorros eram amarrados com linguiça, alfaiates casavam com princesas e as crianças chegavam no bico das cegonhas. Hoje meninos e meninas já nascem sabendo tudo, aprendem no ventre materno, onde se fazem psicanalizar para escolher cada qual o complexo preferido, a angústia, a solidão, a violência. Aconteceu naquele então uma história de amor.⁸

Desde o início o olhar crítico e sarcástico do autor está presente, o que leva muitos críticos considerarem difícil o leitor mirim entender completamente o que é dito pois, como nos ensina Mary Kato, “para extrairmos do texto mais do que ele expressa linguisticamente, é preciso que, em nossas estruturas internas, tenhamos mais do que uma gramática e instruções para seu uso (estratégias)”⁹. Contudo, para Peter Hunt:

Quando o adulto lê textos infantis, quase sempre o estará fazendo *em nome de uma criança*, para recomendar ou censurar

⁸ Jorge Amado, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor*, Rio de Janeiro, Ed. Record, 1976, p. 9.

⁹ Mary Kato, *O aprendizado da leitura*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2007, p. 101.

por alguma razão pessoal ou profissional. Os critérios aqui utilizados certamente supõem o público implícito e levam a um juízo intelectual quanto ao livro em questão ser ou não apropriado a esse público.¹⁰

Para conseguirmos identificar se um livro é ou não adequado para crianças é ainda o pesquisador inglês que coloca questões interessantes referentes a esse julgamento:

lemos como a criança que fomos, ou como a que pensamos ser?; recorremos à nossa autoimagem de criança ou à memória da *sensação* de leitura da época da infância?; até que ponto conseguimos esquecer nossa experiência adulta?¹¹

Dessa maneira, se desejarmos definir nosso campo de estudo, devemos admitir que a própria percepção dos textos dentro desse campo é problemática. Há uma confusão entre qualidade e público, que tantas vezes tem agrupado os livros para criança com os livros de *cultura popular*, em geral, de baixo nível.¹²

Parece-nos que Jorge Amado, ao contar essa história para crianças estabelece com elas um diálogo carinhoso e cuidadoso. Embora possam existir durante a leitura do texto eventuais obstáculos creio que, como tão bem ensina Ana Maria Machado:

O que se deve procurar propiciar é a oportunidade de um primeiro encontro. Na esperança de que possa ser sedutor, atraente, tentador. E que possa redundar na construção de uma lembrança (mesmo vaga) que fique por toda vida. Mais ainda: na torcida

¹⁰ Peter Hunt, *Crítica, teoria e literatura infantil*, São Paulo, Ed. Cosac Naify, 2010, p. 80.

¹¹ Peter Hunt, 2010, p. 81.

¹² Ver Zohar Shavit, *Poética da literatura para crianças* [1983], tradução de Ana Fonseca), Lisboa, Editorial Caminho, 2003. in Peter Hunt, 2010, p. 81.

para que, dessa forma, possa equivaler a um convite para posterior exploração de um território muito rico, já então na fase de leituras por conta própria.¹³

Após o “Era uma vez. . .” da abertura, acontece a história da Manhã e do Vento, narrada em terceira pessoa. Nela aparecem como personagens além dos dois, o Sol, a Noite, a Chuva e o Tempo. Ao contar uma história para a Manhã, o Vento que é apaixonado por ela, faz com que se atrase em apagar as estrelas. A gritaria é geral e o Tempo é obrigado a repreender a Manhã. Depois de conhecer o motivo do atraso, o Tempo, curioso, diz à Manhã que se a história que ela ouviu fosse boa, não só a desculparia, como a presentearia com uma rosa azul rara. A história que a Manhã conta então para o Tempo é a do Gato Malhado e a Andorinha Sinhá.

Sempre que acha necessário o escritor intervém por meio de uma estrutura de texto que batiza como “Parêntesis”. Nela, metalinguisticamente, comenta, adiciona novos aspectos, explica e dá a sua visão sobre o que está ocorrendo em sua narrativa.

O texto escrito por Jorge Amado desenvolve-se como nas fábulas ocidentais. Para Nelly Novaes Coelho:

Nas fábulas orientais (como em Calila e Dimna), os animais agem como seres humanos e em nada fazem lembrar os seres de sua espécie. Nas europeias, os animais, embora falem como os homens, mantêm as peculiaridades naturais de sua espécie (é o caso da maioria das *Fábulas* de La Fontaine).¹⁴

Construindo uma narrativa não linear, avançando e recuando no tempo, inserindo novos “Parêntesis”, o autor conta então a história do romance entre o gato e a andorinha. Na primavera o amor floresce no peito do Gato Malhado:

¹³ Ana Maria Machado, *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2002, pp. 12-13.

¹⁴ Nelly Novaes Coelho, *Literatura infantil: Teoria-análise-didática*, 7.^a ed., São Paulo, Moderna, 2000, p. 107.

Quando, ao cair da noite, voltava para sua cama – um velho trapo de veludo – olhou uma flor e nela viu refletidos os rasgados olhos da Andorinha. Febril, foi ao lago beber água e na água também enxergou a Andorinha que sorria. E a reconheceu em cada folha, em cada gota de orvalho, em cada réstia de sol crepuscular, em cada sombra daquela noite que chegava.¹⁵

No verão o romance vinga e se estabelece:

Curto foi o tempo de Verão para o Gato e a Andorinha. Encheram-no com passeios vagabundos, com longas conversas à sombra das árvores, com sorrisos, com palavras murmuradas, com olhares tímidos porém expressivos, com alguns arrufos também...¹⁶

No outono as coisas se complicam e a impossibilidade daquele amor se acentua:

No terceiro dia do outono, o Pombo-Correio atirou-lhe de longe (cadê coragem para aproximar-se?) uma carta. O Gato a leu tantas vezes que até a aprendeu de memória. Uma carta triste e definitiva enviada pela Andorinha Sinhá. “Uma andorinha não pode jamais casar com um gato.” Dizia também que eles não deviam mais se encontrar. Em compensação falava que jamais fora feliz exceto no tempo em que vagabundeava com o Gato Malhado pelo parque. E terminava: “da sempre tua Sinhá”.¹⁷

No inverno, a estação mais triste, a ruptura se estabelece e a Andorinha Sinhá se casa com o Rouxinol, desistindo do Gato Malhado:

No momento em que o cortejo nupcial, numa revoada, saía da capela, a Andorinha viu o Gato no seu canto. Não sei que jeito ela deu no voar que conseguiu derrubar sobre ele uma pétala

¹⁵ Jorge Amado, 1976, pp. 39-40.

¹⁶ Jorge Amado, 1976, p. 49.

¹⁷ Jorge Amado, 1976, p. 64.

de rosa, das rosas vermelhas do seu buquê de noiva. O Gato a colocou sobre o peito, parecia uma gota de sangue.¹⁸

E Jorge Amado termina sua história assim:

Aqui termina a história que a Manhã ouviu do Vento e contou ao Tempo que lhe deu a prometida rosa azul. Em certos dias de Primavera a Manhã coloca sobre o luminoso vestido essa rosa azul de antigas idades. E então se diz que faz uma esplêndida manhã toda azul.¹⁹

Embora a história tenha se iniciado com estrutura semelhante a dos contos de fadas, não há final feliz como nos contos maravilhosos. Nenhuma varinha de condão possibilita a consumação daquele amor impossível, nenhuma intervenção sobrenatural ou maravilhosa permite que o gato e a andorinha fiquem juntos. Até porque Jorge Amado quer mostrar, exatamente, a não possibilidade do amor enquanto houver diferenças. A discreta crítica social presente, até porque se trata de uma bem escrita história para crianças, aponta para a necessidade de um mundo onde a diversidade seja superada para que possa haver entendimento.

Fantástico ou Maravilhoso?

Para Todorov o fantástico

Dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum a leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico.²⁰

¹⁸ Jorge Amado, 1976, p. 69.

¹⁹ Jorge Amado, 1976, p. 72.

²⁰ Tzvetam Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2008, pp. 47-48.

Assim, ao analisarmos a história do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá, devemos responder à seguinte questão: aquele romance poderia acontecer dentro do espaço real? Tão logo decidamos, após certa hesitação, que não, que seria impossível fora do terreno imaginário um gato ter um romance com uma andorinha estamos abandonando o terreno do fantástico. Migramos, então, automaticamente, para outro estágio:

Se decidimos que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decidimos que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no terreno do maravilhoso.²¹

Somos, por meio desse raciocínio, levados a considerar que a história se desenrola no campo do maravilhoso. E é novamente Nelly Novaes Coelho quem nos ensina:

No início dos tempos, o maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasceu a literatura. Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, personificadas; sofrem profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc.²²

Não é lógico que um gato e uma andorinha se amem. Além disso, estão presentes no conto escrito por Jorge Amado alguns outros elementos presentes nas narrativas maravilhosas. Resolvida quase que magicamente a paixão entre os dois animais de espécie diferentes, com um correspondendo ao amor do outro sem maiores adiamentos, também a decisão do afastamento se dá rapidamente, já que as transformações dos seres e das coisas nesses tipos de narrativas sempre se verificam sem grandes demoras. A força do destino também está presente.

²¹ Tzvetam Todorov, 2008, p. 48.

²² Nelly Novaes Coelho, 2000, p. 172.

A paixão gato-andorinha parece determinada a acontecer e terminar inexoravelmente, como uma fatalidade da qual nenhum dos dois pode escapar. Há, ainda, um interdito superlativamente forte a ser superado pelos heróis, no caso o gato e a andorinha: vencerem os “preconceitos” que ditam que bichos de espécies diferentes e inimigos no reino animal não podem se apaixonar e unirem-se matrimonialmente. E mais, adicionalmente, o predomínio de valores ético-ideológicos, já que a história mostra um gato irritadiço e violento se humanizando por meio do amor e tornando-se mais tolerante e sociável. Por fim, parece haver uma ordem natural nos seres e nas coisas que não deve ser contrariada: um gato e uma andorinha não podem terminar juntos.

Com a intervenção crítica e política do autor, que não permite um final feliz ao casal, como seria de se esperar em um conto maravilhoso, as características femininas da Andorinha Sinhá afastam-se um pouco do que seria mais característico nesse tipo de narrativa. Contudo, apesar de deixar de ser a mediadora que possibilitaria a ascensão do Gato Malhado na escala social, retirando-o do mundo marginal em que vivia e casando-se com ele, papel esse sempre reservado à mulher nessas histórias, ela ainda mantém algumas das qualidades exigidas: beleza, modéstia, pureza, obediência, recato, e total submissão ao homem, no caso ao pai. De certa maneira, é enfatizada a ambiguidade da natureza feminina. Desde as narrativas primordiais, a mulher é a causa de bem e de mal. Tanto poderia salvar o Gato Malhado, como poderia pô-lo a perder.

Para Regina Michelli

Um dos significados dicionarizados do termo “maravilhoso” refere-se a algo que encerra maravilha ou prodígio. A origem da palavra “maravilha” provém do plural latino *mirabilia*; no radical “mir” encontra-se o sentido de olhar, mirar, segundo um enfoque de admiração, espanto. O maravilhoso associa-se ao pasmo diante de algum acontecimento inexplicável racionalmente, não compreendido inteiramente por aquele que olha; refere-se,

portanto, à ocorrência de eventos extraordinários, fora da ordem e da cotidianidade.²³

E todos nós ficamos pasmos com o romance do Gato Malhado com a Andorinha Sinhá, e com o maravilhoso que há na história. Para aqueles que lêem o texto fica o que Maria Zilda da Cunha chama de

Contemplação estética. Que não é uma contemplação passiva, pelo contrário, é uma contemplação ativa. Há um fígamento e um entretenimento que nos atraem e nos cativam. Há uma razão que borbulha com o sentimento.²⁴

Conclusão

Para Antonio Candido, o desenvolvimento do romance brasileiro, de Joaquim Manoel de Macedo a Jorge Amado,

mostra quanto a nossa literatura tem sido consciente da sua aplicação social e responsabilidade na construção de uma cultura. Os românticos, em especial, se achavam possuídos, quase todos, de um senso de missão, um intuito de exprimir a realidade específica da sociedade brasileira.²⁵

Exilado em Paris em 1948, ano em que escreveu *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor*, o escritor baiano, de certa forma, exprimia as divergências existentes na sociedade brasileira, pois

²³ Regina Michelli, “Contos fantásticos e maravilhosos” in José Nicolau Filho Gregorin (org.), *Literatura infantil em gêneros*, São Paulo, Ed. Mundo Mirim, 2012, pp. 28-29.

²⁴ Maria Zilda da Cunha, *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*, São Paulo, Ed. Paulinas, 2009, p. 52.

²⁵ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, São Paulo, Ed. Ouro Sobre Azul, 2009, p. 434.

o mundo só prestaria quando aceitasse “que um gato maltês se casasse com uma alegre andorinha”. E mantinha-se fiel à sua estética pois, como ensina Massaud Moisés:

Se há um ficcionista dos anos 30 que simboliza a permanência ou retomada de padrões românticos no interior do Modernismo, esse ficcionista é Jorge Amado. Seu realismo é acima de tudo o de um romântico. Encarado do prisma estético, parece recuperar a visão das coisas em que a linearidade dos eventos, colhidos na fonte, se casa a um lirismo congenial às situações e às personagens. Da perspectiva doutrinária, exhibe traços de idealidade, a idealidade por vezes convertida em/ou revestida de utopia.²⁶

Respeitando o próprio momento particular vivido e o compromisso com sua forma apaixonada de escrever, Jorge Amado passa ao largo do contexto mundial da época ao compor sua novela. Não traz para a história a má vontade existente com relação à presença de fantasia nos textos para crianças. Não leva em conta que:

A lenta e obstinada penetração da fantasia sofreu um novo revés, na Europa, a partir da Segunda Guerra Mundial, porque os contos de fadas foram desprezados por uma suposta falta de compromisso com o mundo real, por oferecer uma evasão pouco formadora de valores humanos, por seu grau de violência que podia ser a causa de transtornos emotivos, já que era exercida por personagens tão importantes para as crianças quanto os pais.²⁷

Fugindo dessa tendência, dá vazão ao seu ideal de autor engajado, à sua utopia, ao sonho acordado de convivência fraterna entre os homens. Ao construir um texto tão sensível para o seu filho João Jorge, presenteando-o em seu aniversário, acabou, muitos anos mais tarde, presenteando todas as crianças que o leram, na embalagem tão bonita e talentosa das ilustrações de Caribé.

²⁶ Massaud Moisés, *História da literatura brasileira*, vol. 5: *Modernismo (1922 – Atualidade)*, São Paulo, Ed. Cultrix/Universidade de São Paulo, 1989, p. 220.

²⁷ Teresa Colomer, *A Formação do Leitor Literário*, São Paulo, Global Editora, 2003, p. 61.

Jorge Amado, militant et écrivain communiste: solidarité entre amis

Rui Afonso¹

La lutte entre l'écrivain communiste et le Parti, dit Jorge Amado à Alice Raillard, commença le jour où il y entra². Depuis son entrée aux Jeunesses Communistes en 1930 à l'âge de 18 ans jusqu'à ce qu'il quitte le Parti Communiste, en 1956, Amado, bon militant, insista souvent publiquement que le Parti ne limitait aucunement sa liberté³. La réalité fut tout autre. Il y eut toujours un conflit : avec le Parti, et avec sa conscience de militant communiste. Amado avait un grand talent pour l'amitié : sa fidélité s'exprima souvent dans la défense de ses amis en difficulté avec le Parti. Tel fut le cas avec René Depestre⁴ et Jan Drada⁵

¹ Rui Afonso est biographe. Il est l'auteur de *Um Homem Bom: Aristides de Sousa Mendes*. Il a écrit une biographie de Jorge Amado, *Jorge Amado et les chemins de l'exil (1912-1956)*, encore inédite. Il prépare une suite, *Jorge Amado and the Art of Friendship (1957-2001)*.

² Alice Raillard, *Conversations avec Jorge Amado*, Paris, Gallimard, 1990, p. 127.

³ Jorge Amado, Pablo Neruda, Pedro Pomar, *O Partido Comunista e o Escritor*, Rio de Janeiro: Edições Horizonte Ltd., 1946, pp. 24-36.

⁴ N, 166-167.

⁵ N, 17; interview de l'auteur avec René Depestre, Lézignan-Corbières, Aude, France, 23 août 1999.

à Prague en 1950 et 1952, et avec Ilya Ehrenbourg et Bertolt Brecht⁶ à Moscou en décembre 1954.

Dans le drame qui se déroulait, Ehrenbourg jouerait le rôle principal. Amado resterait dans les coulisses où il préférerait être quand il s'agissait de politique. Cependant son rôle secondaire serait loin d'être négligeable.

Le rapport secret

Un rapport secret, rédigé par Boris Polevoï pour Andrey Surkov, premier secrétaire de l'Union des Écrivains Soviétiques, est une source précieuse de ce qui se passa avec Ehrenbourg. Surkov avait remplacé Aleksandr Fadeïev après la mort de Staline en 1953⁷. Ami de Jorge Amado, juif, membre du Parti Communiste et député ainsi qu'écrivain populaire, Polevoï était connu surtout pour son roman *Histoire d'un homme véritable*. Correspondant de guerre, Polevoï fit un des premiers reportages sur Auschwitz, quelques jours après la libération du camp.

Le rapport de Polevoï était basé sur des informations fournies par l'interprète E. M. Kolchina. À en juger par une anthologie des écrits du révolutionnaire et écrivain cubain José Martí, dont elle fut la co-rédactrice⁸, la camarade Kotchina était spécialiste de l'Amérique latine hispanophone. Les lettres que Jorge Amado écrivit à Ehrenbourg montrent bien que les deux amis communiquaient entre eux, sans grande difficulté, en français, et en espagnol⁹. Ehrenbourg avait participé à la guerre civile en Espagne et Amado avait vécu en exil en Argentine. Tous les deux avaient vécu à Paris. La camarade Kotchina n'était pas

⁶ N, pp. 257-259.

⁷ RGALI, fond 631, liste no. 26, 4452.

⁸ B. I. Ermolaev, E. M. Kolchina (rédacteurs), Xose Marti [*José Martí*], Moscou, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Xudožestvennoj [Éditeur d'état pour la littérature classique], 1956).

⁹ RGALI, fond 1204, liste no. 2, 432, "Lettres de Jorge Amado en français et en espagnol".

indispensable comme interprète mais ses fonctions ne s'arrêtaient évidemment pas là comme l'indiquent les informations qu'elle a fournies pour le rapport secret de Polevoï, daté du 10 décembre 1954, 5 jours avant l'ouverture du Second Congrès des Écrivains Soviétiques à Moscou.

À cette époque, une lutte d'idées se déchaînait dans les milieux littéraires comme dans toute la société. Ehrenbourg était un de ceux qui parlaient de réformes dans la production littéraire soviétique. Il défiait ainsi l'establishment littéraire. Pour cette raison, et en préparation du congrès où il serait l'objet de critiques sévères, Ehrenbourg fut surveillé de près, ce dont il avait depuis longtemps l'habitude. Polevoï pensait peut-être qu'Amado, ne serait-ce que par inadvertance, leur fournirait des armes contre Ehrenbourg. Amado refusa absolument de le faire. Sachant de longue expérience comment fonctionnait le Parti, c'est avec ingéniosité qu'il fit preuve de solidarité vis-à-vis de son ami.

La controverse

En quoi exactement consistait ce débat littéraire ? Ehrenbourg était de ceux qui cherchaient plus de liberté pour l'écrivain dans l'atmosphère de déstalinisation qui s'installait dans son pays. Amado suivait de près le déroulement des événements parce que ce qui se passait le concernait en tant qu'écrivain communiste autant que son ami Ehrenbourg.

Qui était cet homme assez vieux, comme il le dirait lui-même dans ses mémoires, pour être le père d'Amado¹⁰ ? Il y a Ehrenbourg était un intellectuel compliqué et ambigu. Ses détracteurs le voyait comme le factotum du régime, amplement récompensé par le pouvoir qu'il servait : avec un appartement dans la rue Gorki près de la Place Rouge, une dacha, de très fréquents voyages, des prix littéraires, des autos avec chauffeur. Ayant vécu beaucoup d'années à Paris, Ehrenbourg comprenait comment fonctionnait l'esprit occidental. Ses admirateurs le voi-

¹⁰ *Men, Years-Life*, vol. 6, *Post-War Years 1945-1954*, p. 223.

ent comme un homme de coeur, assez souvent en danger, à cause de son manque d'orthodoxie suspect, sans compter qu'il était juif. Personne ne sait avec certitude comment il a échappé au destin qui fut réservé à d'autres intellectuels juifs russes. Certains, comme Ehrenbourg lui-même, attribuaient sa bonne fortune-et c'est ironique-à Staline. Comme Amado, ce dernier admirait aussi les chroniques de guerre d'Ehrenbourg¹¹. Même Mihail Cholokhov, qui détestait Ehrenbourg, reconnaissait son grand talent de "savoir vivre" diplomatique¹². Il paraît qu'Ehrenbourg avait un sens inné pour sentir dans quelle direction soufflait le vent. Cette fois-ci le vent annonçait des changements profonds et Ehrenbourg voulait participer activement aux réformes¹³. Amado lui prêtait tout son appui moral.

Sur le plan littéraire, tout tournait autour de l'éternel problème du réalisme. Comme tant d'autres écrivains communistes de l'époque, Ehrenbourg n'était pas satisfait avec le réalisme socialiste. L'insistance sur la présence prioritaire du héros positif dans le roman menait à un manichéisme littéraire qui n'avait rien à voir avec les zones grises – et parfois noires – de la vraie littérature. Le réalisme socialiste laissait surtout peu de marges de manoeuvre à ceux qui voulaient introduire dans leurs oeuvres quelques critiques de la société soviétique.

Ehrenbourg luttait sur plusieurs fronts à ce moment-là. Dans ses essais, il s'activait à réhabiliter les écrivains maudits Issaac Babel et Marina Tsvetaïeva. Courant le risque d'être traité – surtout en tant que juif – de "cosmopolite", Ehrenbourg faisait l'éloge de la grande tradition réaliste : Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoï, Tchekhov, Dickens – et même Proust. Il osait suggérer, dans son essai "À propos du travail de l'écrivain"¹⁴ que les grands classiques russes, Tolstoï et Tchekhov étai-

¹¹ Interview de l'auteur avec René Depestre.

¹² F. F., "The Dilemma of Soviet Writers: Inspiration or Conformity?", *The World Today*, Vol. II, No. 4, avril 1955, p. 153.

¹³ Des multiples biographies d'Ehrenbourg, la meilleure est, peut-être, celle de Joshua Rubenstein, *Tangled Loyalties: The Life and Times of Ilya Ehrenbourg* (New York: Basic Books, 1996).

¹⁴ Ilya Ehrenbourg, "O rabote pisatelja" ["À propos du travail de l'écrivain"], *So-*

ent supérieurs aux écrivains soviétiques du moment¹⁵. Dans le même long article, publié en 1953, Ehrenbourg cite Maïakovski, disant qu'il n'avait jamais essayé d'imposer des règles aux poètes et ajoute qu'il ne fallait pas non plus en imposer aux romanciers¹⁶. Une telle déclaration avait quelque chose d'hérétique. Amado ne comprenait que trop bien le besoin de plus de liberté de son ami.

Si ses articles avaient un peu choqué certains, le roman d'Ehrenbourg, *Le Dégel*, fut une véritable bombe lancée dans les milieux littéraires. Il nous est difficile aujourd'hui de comprendre ce qui à l'époque choquait dans cette histoire d'un directeur d'usine qui ne pense jamais à la qualité de vie de ses ouvriers et s'intéresse seulement aux chiffres de production. Sa femme, dégoûtée, finit par le quitter. Quoi de si subversif dans l'histoire d'un peintre sans talent qui respecte les diktats du réalisme socialiste et réussit, et celle d'un peintre sérieux mais pauvre et ignoré? Le roman fut publié pour la première fois au printemps 1954 dans la revue littéraire *Znamia (Le Drapeau)*. L'oeuvre fut attaquée d'une manière unanime dans la presse officielle. Comme Ehrenbourg le dit lui-même dans ses mémoires : c'étaient les références à la conspiration des médecins juifs de Staline et à la terreur des années 30 qui déplurent surtout¹⁷.

En juillet, Konstantin Simonov, secrétaire de L'Union des Écrivains Soviétiques, attaqua *Le Dégel* dans un article qui parut dans le journal *Literaturnaia Gazeta*, accusant Ehrenbourg d'être trop négatif dans sa description de la société soviétique¹⁸. Simonov ne trouva pas tout mauvais dans le roman. Il louait, par exemple, la description des sentiments

branie Sočinenij [Oeuvres choisies], vol. 6, Moscou: Izdatep'stvo Hudožestvennaâ Literatura [Éditeur de fiction], 1965, pp. 555-587.

¹⁵ "À propos du travail de l'écrivain", p. 555.

¹⁶ "À propos du travail de l'écrivain", p. 555.

¹⁷ *Post-War Years 1945-1954*, traduction de Tatiana Shebunina, Yvonne Kapp, London: MacGibbon & Kee, 1966, p. 327.

¹⁸ "A propos du *Dégel* d'Ilya Eremburg", *LG*, 17 juillet 1954, p. 2; 20 juillet 1954, p. 2.

des personnages¹⁹. Cependant il trouvait que le roman était raté, superficiel et faible du point de vue artistique. Selon Simonov, Ehrenbourg ne voulait pas non plus voir la vraie nature du monde de l'artiste soviétique qu'il critiquait si sévèrement²⁰.

Il ne faut pas exagérer la férocité de l'article de Simonov, qui admirait Ehrenbourg, comme chroniqueur de guerre surtout. Cependant l'article fut le commencement de ce qui avait l'air d'être un duel littéraire entre Simonov et Ehrenbourg. Ehrenbourg répondit à l'article dans les pages du journal²¹ et pour le moment le débat fut clos par une courte lettre de Simonov au rédacteur du journal²². Entre-temps, au Troisième Congrès des Écrivains du Kazakhstan, Mikhaïl Cholokhov avait attaqué Simonov pour avoir soit disant épargné le roman d'Ehrenbourg dans son article²³. Simonov insistait dans sa lettre qu'il ne partageait pas l'opinion trop sévère de Cholokhov et qu'il considérait tout simplement le roman comme un échec de l'écrivain soviétique de talent. À l'accusation d'Ehrenbourg qu'il avait des préjugés envers lui et son oeuvre, Simonov répliqua que ce n'était pas le cas et que, de toute façon, Ehrenbourg avait eu le droit de répondre à ses accusations dans le même journal. Ehrenbourg l'avait même insulté, disait-il, et n'avait qu'à examiner sa conscience sur cette matière²⁴.

Le duel entre Ehrenbourg et Simonov continuerait, jusqu'à la fin décembre, au Second Congrès des Écrivains Soviétiques, auquel assisteraient plusieurs amis d'Ehrenbourg ; entre autres, Jorge Amado, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, et Anna Seghers. Ils étaient tous à Moscou et en contact les uns avec les autres. C'est en étudiant certaines de leurs interactions qu'on commence à mieux comprendre l'importance

¹⁹ *LG*, 20 juillet 1954, p. 2.

²⁰ *LG*, 17 juillet 1954, p. 2.

²¹ "À propos de l'article de K. Simonov", *LG*, 3 août 1954, p. 3.

²² "Lettre au rédacteur", 23 septembre 1954, p. 3.

²³ "Lettre au rédacteur", p. 3.

²⁴ "Lettre au rédacteur", p. 3.

de l'esprit de solidarité et du désir de réformes qui leur étaient communs.

Le Dégel fut publié comme livre en octobre. Les attaques continuèrent. En octobre, *Literaturnaia Gazeta* résuma et publia des extraits de dizaines de lettres critiquant le roman. Bien sûr, pour donner l'apparence d'une certaine objectivité, le journal n'oublia pas de présenter quelques commentaires positifs. Ehrenbourg fut accusé d'être trop négatif, négligeant, superficiel, simpliste. Il posait trop de questions et donnait trop peu de réponses. Il n'était pas sérieux²⁵.

Ehrenbourg écrit dans ses mémoires que, malgré cette condamnation apparemment universelle, il reçut des milliers de lettres d'appréciation et d'estime de ses lecteurs²⁶. Selon Ehrenbourg, certaines de ces lettres avaient été envoyées aussi à la *Literaturnaia Gazeta*, qui avait décidé de ne pas en faire mention²⁷.

Il fallait que Ehrenbourg paie un prix pour son hérésie au Congrès des Écrivains Soviétiques qui allait avoir lieu dans quelques jours. En attendant cet événement, Polevoï et Surkov s'armaient d'informations sur Ehrenbourg. Dans cette optique, les renseignements fournis par la camarade Kolchina s'avéraient potentiellement très utiles. Amado mordrait-il à l'appât ?

Polevoï dénonce Ehrenbourg dans son rapport secret

Qu'est-ce que " l'interprète " communiqua à Polevoï, et Polevoï à Surkov ? Kolchina parla d'une rencontre entre Jorge Amado et Ilya Ehrenbourg. Une lettre écrite par Amado à Polevoï nous révèle qu'Amado passa deux mois et demi en Europe, du 28 octobre 1954, jour de son arrivée à Vienne, jusqu'à son retour au Brésil à la mi-janvier 1955²⁸.

²⁵ "À propos du roman, *Le Dégel*, d'Ilya Erenbourg", *LG*, 5 octobre 1954, p. 3.

²⁶ *Post-War Years 1945-1954*, p. 327.

²⁷ "Ehrenburg blasts conservatives at 2nd Congress of Soviet Writers!", www.sovlit.net/2ndcongress/ehrenburg.html (consulté en ligne le 24 novembre 2012), p. 4.

²⁸ RGALI, "Lettres de Jorge Amado en français et en espagnol", lettre écrite à

Ce furent dix semaines de tâches partidaires qui ne laissaient pas un moment à Amado pour s'occuper de son vrai travail d'écrivain. Ce gaspillage de temps et d'énergie serait une des raisons principales pour lesquelles il quitterait le Parti. Cependant ses fonctions au sein du Conseil Mondial de la Paix l'appelèrent à la capitale autrichienne, où cet organisme avait son siège à cette époque. Amado aida à l'organisation du congrès de la paix à Stockholm, auquel il assista le 18 novembre 1954. Amado y rencontra son ami Ehrenbourg. Ehrenbourg était un vieil habitué de ces congrès. Après le congrès, comme Kolchina informa Polevoï, Ehrenbourg invita Amado chez lui à Moscou. Ils auraient aussi passé une nuit dans la dacha d'Ehrenbourg²⁹.

Que nous dit le rapport envoyé par Polevoï à Surkov ? Polevoï résume l'essentiel de son rapport :

Travaillant avec Jorge Amado dans sa capacité d'interprète et de consultante du comité des écrivains étrangers [...] la camarade Kolchina nous renseigna sur une rencontre qui eut lieu entre Jorge Amado et Ilya Ehrenbourg, et sur l'influence néfaste de celui-ci sur ce dernier³⁰.

Il est sûrement significatif que ce soit Ehrenbourg qui soit montré du doigt pour son "influence néfaste" sur son ami. Amado bénéficie de toute la confiance de Kolchina et de Polevoï tandis que Ehrenbourg est vu comme le vrai méchant, le corrupteur de l'innocent. Même les commentaires négatifs d'Amado sur la littérature soviétique du moment sont présentés comme s'il s'agissait de commentaires ingénus. La suggestion est toujours que c'est Ehrenbourg qui insuffle des idées dans la tête de son jeune collègue. Voici les termes exacts de Polevoï:

Évidemment Amado et Ehrenbourg eurent plusieurs conversations, sur le fait que dans notre littérature – en particulier dans la

Moscou, 31 décembre 1954.

²⁹ RS, p. 1.

³⁰ RS, p. 1.

poésie – il suffit d'utiliser la parole "paix" pour que le poème soit loué. La qualité n'entre pas en ligne de compte. Apparemment Ehrenbourg informa Amado à propos de la discussion autour du *Dégel*³¹.

Polevoï attribua toutes les remarques négatives d'Amado sur l'état de la littérature soviétique à l'influence d'Ehrenbourg. La vérité semble être plutôt qu'Amado cherchait à montrer comment l'auteur du *Dégel* réagissait à la médiocrité de la production littéraire de ses contemporains. "Les livres de cette période", disait Amado:

embellissent la réalité et ne donnent pas forme à l'homme soviétique dans toute sa complexité, mais heureusement il existe des hommes capables de donner une image véritable de la vie soviétique.

Amado exprima cette réserve: que personnellement il consid[er]ait qu'il y manqu[er]ait certains éléments mais ce livre [*Le Dégel*] "est sans aucun doute un élément positif dans la littérature soviétique"³².

Polevoï n'avait certainement pas tort de penser que les commentaires étaient directement issus des conversations entre Amado et Ehrenbourg. Après tout, Amado ne lisait pas le russe et, naturellement, il n'avait pas encore pu lire le roman d'Ehrenbourg. Mais il était absolument conscient des limites du réalisme socialiste, ayant lui-même lutté avec ces restrictions dans ses oeuvres les plus récentes.

Il n'était aucunement nécessaire pour Amado de pouvoir lire Ehrenbourg en russe – ou son amie Anna Seghers en allemand – pour comprendre le dilemme qui était celui de tout écrivain communiste sérieux du moment. Comment sortir des entraves du réalisme socialiste, de la création littéraire stalinienne ? À Rio, en novembre 1953, 8 mois après la mort de Staline, Amado acheva sa trilogie *Les Souterrains de la*

³¹ RS, p. 1.

³² RS, pp. 1-2.

Liberté, dernière tentative de créer en respectant une théorie littéraire douteuse. Durant deux ans encore, Amado, comme d'autres, penserait que peut-être une réforme dans les milieux littéraires communistes serait possible. Une telle réforme pourrait lui redonner à lui et à d'autres écrivains communistes une certaine liberté. Ces espoirs, s'ils existaient, même faiblement, dans l'esprit d'Amado, s'avérèrent faux. Pour reprendre sa pleine liberté, il n'y aurait d'autre alternative que de quitter le Parti.

Amado se fiait à tout ce que Ehrenbourg lui racontait et c'est sans équivoque qu'il prenait sa défense. Polevoï ne blâma aucunement Amado, attribuant tout ce qui disait son ami à Ehrenbourg lui-même. "Utilisant, il est fort possible, les propres paroles d'Ehrenbourg," écrit Polevoï.

Amado considéra la polémique autour du livre [*Le dégel*] comme une attaque contre Ehrenbourg [...] Et sur la relation entre Ehrenbourg et la réunion [congrès] des écrivains il dit: Voilà, ils veulent écarteler Ehrenbourg et se servir de lui comme bâton pour taper sur Panova.³³

Véra Panova avait aussi défié l'orthodoxie littéraire l'année précédente, avec son roman *Les Saisons*.

Amado fit très attention à ce qu'il disait sur son ami en présence de la camarade Kolchina. Sa fidélité à Ehrenbourg était totale. Ce fut aussi le cas quand il s'agissait d'exprimer son opinion sur la relation, qu'on disait mauvaise, entre ses deux amis Pablo Neruda et Nicolás Guillen avec qui Amado était en contact direct en ce moment. Polevoï raconta à Surkov ce que l'interprète lui avait dit:

À propos de la mauvaise relation entre Neruda et le poète Nicolás Guillen, selon Kolchina: Tu sais comment sont les poètes soviétiques ? Ils se disputent constamment. Il paraît que dans tous les pays les poètes sont des êtres solitaires³⁴.

³³ RS, p. 2.

³⁴ RS, p. 2.

Si Polevoï montre Amado comme le parfait ami, il en va tout autrement quand il s'agit d'exprimer ce qu'il pense d'Ehrenbourg. Polevoï attribue les attentions d'Ehrenbourg envers Amado et envers Neruda à toute autre chose qu'à la générosité d'un vrai ami. "Si Ehrenbourg est toujours en compagnie d'écrivains latino-américains", écrivit Polevoï,

c'est peut-être pour se donner l'air d'être l'autorité ou pour s'insinuer dans leurs bonnes grâces.³⁵

De toute façon, si Kolchina et Polevoï cherchaient à utiliser Amado pour attaquer son ami, comme prélude aux attaques prévues pour le congrès des écrivains, Amado refusa absolument de jouer leur jeu.

Un Interlude: Bertolt Brecht

Dans son rapport secret Polevoï critique la manière dont Ehrenbourg et Seghers s'étaient arrangés pour donner le Prix Staline à Nicolás Guillén³⁶. Ce qui est surprenant c'est que Polevoï semble avoir ignoré comment Amado, Seghers, et Ehrenbourg se mobilisaient en ce moment précis pour obtenir le même prix pour Bertolt Brecht. Amado avait connu Brecht à un dîner chez son amie Anna Seghers. La femme de Brecht, Helene Weigel, était une amie d'Amado et faisait partie comme lui du jury du prix international de la Paix du Conseil Mondial. Seghers informa Amado que Brecht avaient des problèmes en ce moment en RDA. Comme Amado le dit dans ses mémoires:

Il se trouve que Brecht est, depuis quelque temps, regardé avec méfiance par le PC allemand, parti d'un sectarisme au-delà de l'imaginable. Sans que soit prise en compte sa vie entière dévouée à la cause du socialisme, l'oeuvre extraordinaire du dramaturge a été accusée de formalisme, elle ne cadrerait pas avec les normes du réalisme socialiste dictées par Jdanov.³⁷

³⁵ RS, p. 3.

³⁶ RS, p. 2.

³⁷ N, p. 257.

C'était son amie Seghers qui sollicitait l'aide d'Amado:

Elle est inquiète: ils vont rendre la vie de Brecht impossible, tu sais comment sont les choses, je n'ai pas besoin de te le dire. Mais il y a une manière, une seule, de tout stopper et de lui assurer la sécurité, la tranquillité, la paix nécessaire à son travail. – Quelle est-elle? – C'est d'obtenir pour lui le prix Staline: s'il l'a, personne n'osera toucher ni à lui ni à son théâtre. Je veux que tu m'aides, le jury doit se réunir dans quatre jours.³⁸

Heureusement les autres membres du jury dont il fallait obtenir les voix pour ce stratagème étaient tous à Moscou.

Amado décrit ce qui s'ensuivit:

Ce fut une vraie course. D'abord la conversation avec Ehrenbourg dans l'appartement de la rue Gorki, Anna compte sur les doigts les voix sur lesquelles Brecht peut compter: celle d'Ilya, celle de Neruda, la sienne, peut-être celle d'Aragon³⁹

Puis Ehrenbourg prit l'initiative et décrocha son téléphone. Il demanda une interview avec un autre membre du jury: Aleksandr Fadeïev. Il insista pour qu'Anna Seghers aille avec Amado que Fadeïev aimait bien. Le coup réussit – probablement grâce à la présence d'Amado – et Brecht eut son prix.

Le Second Congrès des Écrivains Soviétiques

La lutte des amis pour protéger la littérature et ceux qui la pratiquait allait continuer au Second Congrès des Écrivains Soviétiques qui eut sa session inaugurale le 15 décembre dans la grande salle du Soviet Suprême au Kremlin. Les dirigeants communistes portaient certes un grand intérêt à la littérature mais ils tenaient surtout à contrôler

³⁸ N, pp. 257-258.

³⁹ N, p. 258.

d'éventuels débordements de la liberté d'expression. Jorge Amado faisait partie de la délégation d'écrivains brésiliens. Le PCB avait investi Amado de plusieurs responsabilités, y compris celle des questions de financement des frais de voyage de ses collègues brésiliens⁴⁰. Le Congrès fut, comme Amado le dit dans ses mémoires "un événement d'un grand retentissement dans l'univers de la gauche intellectuelle"⁴¹. Les écrivains étrangers comme lui ne participaient pas directement mais ils regardaient et écoutaient avec énormément d'intérêt.

Au long du congrès, comme le dit Ehrenbourg dans ses mémoires, *Le Dégel* fut donné comme exemple de comment il ne fallait pas écrire un roman soviétique⁴². Ehrenbourg fut la cible des attaques de plusieurs intervenants au congrès. Pour Amado et pour les autres amis étrangers d'Ehrenbourg présents au congrès, il était sûrement frustrant de voir leur ami Ehrenbourg attaqué sans pouvoir intervenir. Ils ne pouvaient que le soutenir moralement. Ehrenbourg a dû quand même trouver ce soutien inestimable. La plus importante des attaques contre Ehrenbourg fut le discours-programme du secrétaire de l'Union des Écrivains Soviétiques, Konstantin Simonov.

Ehrenbourg répondit, le 17 décembre, au discours de Simonov, reformulant des idées qu'il avait déjà exprimées au cours de son long débat avec Simonov: la nécessité pour le romancier de refléter la réalité de sa société⁴³, de rejeter la grande simplification de personnages "positifs" et "négatifs"⁴⁴, et d'insister sur plus de liberté, en général, dans la façon d'écrire. Il demanda: "Où est le manuscrit sacré qui nous dit comment il faut écrire?". Il insista que "la discussion d'un livre n'est pas un procès, et le jugement d'un secrétaire de l'Union des Écrivains n'est pas un verdict"⁴⁵. Ehrenbourg prit aussi la défense de Vera

⁴⁰ Lettre à Boris Polevoï, 31 décembre 1954.

⁴¹ N, p. 256.

⁴² *Post-War Years 1945-1954*, p. 327.

⁴³ "Ehrenburg blasts conservatives at 2nd Congress of Soviet Writers!", p. 1.

⁴⁴ "Ehrenburg blasts conservatives at 2nd Congress of Soviet Writers!", p. 3.

⁴⁵ "Ehrenburg blasts conservatives at 2nd Congress of Soviet Writers!", p. 6.

Panova, rejetant les accusations d’“objectivisme”⁴⁶ qui avait été faites contre elle. Il rappela à ses collègues que “le sort de la littérature est inséparable du sort de l’écrivain”⁴⁷.

Dans *Navigation de cabotage*, Amado parle de l’intervention de Mihail Cholokhov le 21 décembre. L’image que nous donne Amado de Cholokhov – écrivain qu’ Amado avait lu et admiré – est loin d’être flatteuse. Amado le décrit comme un alcoolique⁴⁸ et il va plus loin:

Plus j’ai su de choses sur lui, plus je m’en suis éloigné: homme de l’appareil du Parti, de l’intrigue et de la dénonciation, Grand-Russe chauvin, provocateur, on racontait des histoires à faire frémir à propos de ses agissements et de son dogmatisme. Seulement dogmatique, sectaire, ou pire que cela, policier ? Je ne me risque pas à conclure [...]
Aussi mesquin, misérable individu que grand, immense romancier!⁴⁹

Puisque Amado ne le fait pas, il faudrait ajouter un mot à la description de Cholokhov: antisémite.

C’est sûr que le discours que prononça Cholokhov était une attaque au vitriol contre Ehrenbourg et Simonov, mais il reflétait peut-être aussi un vrai désir que le Congrès réfléchisse sur ce qui était pour Cholokhov les vrais problèmes de la littérature soviétique: des écrivains, comme Simonov et Ehrenbourg, qui écrivaient mal; des critiques littéraires qui avaient peur d’attaquer des vaches sacrées (il se considérait parmi leur nombre); et un système de prix littéraires qui, en général, récompensait des écrivains médiocres⁵⁰.

Ce qui choqua l’assemblée fut son attaque directe contre Simonov et Ehrenbourg. Un jeune écrivain qui prendrait Simonov comme

⁴⁶ “Ehrenburg blasts conservatives at 2nd Congress of Soviet Writers!”, p. 5.

⁴⁷ “Ehrenburg blasts conservatives at 2nd Congress of Soviet Writers!”, p. 6.

⁴⁸ N, p. 102.

⁴⁹ N, p. 144.

⁵⁰ “Speech of Mihail Cholokhov to 2nd Congress of Soviet Writers 21 December 1954” (consulté en ligne le 24 novembre 2012), p. 6, 3, 5.

modèle n'apprendrait qu'à écrire vite et mal et à faire des compromis pour survivre dans ce milieu. Choklovkhov avertit Simonov qu'un jour il serait montré du doigt par un enfant qui dirait: "Le roi est nu"⁵¹. Ses commentaires sur Ehrenbourg ne furent pas plus flatteurs. Pour lui, *Le Dégel* marquait un pas en arrière, du point de vue de la qualité littéraire, par rapport à ses deux romans précédents, *La Tempête* (1947) et *La Neuvième Vague* (1951). Choklovkhov appréciait le rôle que jouait Ehrenbourg dans le mouvement pour la paix mais il ne le respectait guère comme romancier⁵².

En même temps qu'il s'attaqua à leur production littéraire, Choklovkhov refusa de prendre au sérieux le débat entre Simonov et Ehrenbourg. Choklovkhov répéta l'accusation qu'il avait déjà faite au Troisième Congrès des Écrivains au Kazakhstan. Selon Choklovkhov, Ehrenbourg n'avait qu'à remercier Simonov pour avoir écrit si vite sur *Le Dégel*. En le faisant, il l'avait protégé de critiques beaucoup plus sévères. Choklovkhov refusait de croire à l'authenticité de leur querelle. "Nous n'avons pas à nous inquiéter des mots déplaisants qui ont été échangés entre Ehrenbourg et Simonov", disait Choklovkhov, "Ils seront de nouveau amis"⁵³.

Groupés autour d'Ehrenbourg, Anna Seghers et Jorge Amado réagirent de la même façon. Amado s'en souvient dans ses *Navigations de cabotage*:

Dans la salle du II Congrès des écrivains soviétiques, en 1954, en le voyant à la tribune dénoncer ses confrères, les acuser d'être des ennemis du socialisme, Anna Seghers qui était assise à côté de moi murmurait: *c'est un fasciste!* Elle frémissait d'indignation⁵⁴.

⁵¹ "Speech of Mikhaïl Choklovkhov to 2nd Congress of Soviet Writers 21 December 1954", p. 6.

⁵² "Speech of Mikhaïl Choklovkhov to 2nd Congress of Soviet Writers 21 December 1954", p. 7.

⁵³ "Speech of Mikhaïl Choklovkhov to 2nd Congress of Soviet Writers 21 December 1954", p. 7.

⁵⁴ N, p. 144.

Amado était également indigné.

Malgré les attaques dont Ehrenbourg fut la cible, aucunes représailles ne furent exercées contre lui après le Congrès, et Vera Panova, qu'il avait défendue, fut même élue au Présidium de l'Union des Écrivains Soviétiques, ainsi que, bien sûr, Choloikhov⁵⁵. L'élection de Panova représenta peut-être une petite victoire pour les réformistes.

Conclusion

Il est peu probable que Amado ait compris toutes les subtilités de ce qui se passa au Congrès même s'il avait pu suivre les discours grâce à la traduction simultanée. Cependant il ne comprenait que trop bien l'essentiel. Amado voyait les choses avec les yeux de son ami Ehrenbourg, qui voulait, comme lui, des changements non seulement dans la littérature mais aussi dans la société soviétique. Amado était parfaitement conscient, comme le montre d'ailleurs le rapport secret de Polevoï, des batailles dans le monde littéraire depuis la mort de Staline. Au centre de cette guerre était son ami Ilya Ehrenbourg. Jorge Amado, qui respectait Ehrenbourg, faisait ce qu'il pouvait pour appuyer et aider son ami dans sa lutte pour plus de liberté de création en Union Soviétique, et, par extension, dans le monde communiste en général. Vision utopiste de ceux qui avaient tous signé un pacte avec le diable, diraient certains. De cette décision désastreuse mais bien intentionnée – d'Amado, d'Ehrenbourg, de Brecht et de tant d'autres – il resterait peu après le naufrage que furent les révélations officielles des crimes de Staline en 1956. Il resterait néanmoins l'idée de la solidarité entre amis, idée qui fait aussi partie de l'histoire du communisme.

⁵⁵ F. F., "The Dilemma of Soviet Writers: Inspiration or Conformity?" *The World Today*, Vol. II, No. 4, avril 1955, p. 162.

Notes

LG: Literaturnaia Gazeta.

N: Jorge Amado, *Navigation de cabotage*, traduction de Alice Rail-lard (Paris: Gallimard, “Folio”, 1992).

RGALI: Archive gouvernementale russe de littérature et des arts, Moscou.

RS: rapport secret de Bori Polevoï adressé à Andrey Surkov, RGALI, fond 631, liste no. 26, 4452, 3 pages.

Teresa Batista e outras guerras

Sara Augusto¹

– Vai casar? Pode ser, mas só se for comigo.

Levanta-se trémula, não acredita nos próprios ouvidos, sai passo a passo pelo corredor, olha a medo. Na porta da rua, disposto a entrar de qualquer maneira, gigante, pássaro, vivo, inteiro, lá está ele. Então Tereza Batista abre-se em pranto, em choro convulso.²

Intertextos

Teresa Batista cansada de guerra, romance de Jorge Amado, publicado em 1972, constitui uma longa narrativa centrada sobre os infortúnios, os sucessos e venturas de Teresa Batista, uma das personagens mais marcantes da ficção amadiana, que se vão desenrolando pelo Recôncavo da Bahia, espaço também ele revestido do devido protagonismo. Trata-se de um universo diegético extremamente elaborado, cruzando diferentes tempos, espaços e personagens, de que resulta um efeito de polifonia de efeitos capazes de prender o leitor a cada página.

¹ CLP, Universidade de Coimbra.

² Jorge Amado, *Teresa Batista cansada de guerra*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1973, p. 473.

Esta arte de “contar histórias” garantiu leitores fiéis a Jorge Amado, autor de obra vasta e diversa, que suscitou opiniões e estudos muito distintos que não cabe neste trabalho descrever e apreciar com demora.

Foi desta sedução que resultou este trabalho. Contudo, se a fortuna de Teresa e Janu, o cumprimento de um amor quase perdido, se mantém como motivo suficiente, hoje acrescem outras motivações relacionadas com o cruzamento de experiências de leitura acumuladas ao longo do tempo. Desta forma, neste trabalho pretendo analisar como, nesta estrutura narrativa complexa, na senda das mais significativas obras de uma fase de Jorge Amado que passou para além do estrito neorrealismo, confluem e se cruzam ecos de experiências de lirismo, sátira, extravagância, exemplaridade e moralismo anteriores, num claro efeito de memória, de reconhecimento e de releitura. Numa recuperação consciente ou não de temas e formas, consubstanciados em textos que se tornaram repositório e modelo para a literatura posterior, uma “biblioteca anterior”, portanto, *Teresa Batista cansada de guerra* pode apresentar e validar relações intertextuais inesperadas e fulgurantes, mas fundamentadas e dinâmicas, capazes de conduzir eficazmente a novos sentidos e a diferentes efeitos estéticos.

Com efeito, em *Teresa Batista* confluem linhas de intertextualidade que se adivinham por entre a produção e a leitura, não de forma ordenada, é verdade, mas pelo menos de uma forma constante. Já referi o conceito de “biblioteca anterior”, relacionado com o de *phénomène de bibliothèque*³, estabelecidos por Foucault. Pelo facto de exporem o modo como os modelos surgem de forma implícita, valorizando um discurso narrativo pelas relações dialógicas que estabelece com a literatura anterior⁴, estes conceitos tornam-se essenciais no âmbito da intertextualidade⁵. Com efeito, trata-se de teia subtil, que implica um

³ Michel Foucault, “La bibliothèque fantastique” in G. Genette (org.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, pp. 104-107.

⁴ Harold Bloom, *The anxiety of influence*, New York, Oxford University Press, 1973 (consultada na tradução portuguesa de Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia, 1991).

⁵ Sara Augusto, “*De Bello*: velhas parábolas na ficção narrativa de Pepetela”, *Reflexos. Revue pluridisciplinaire du monde lusophone*, Toulouse, 2012. ISSN 2260-

corpus vasto e difícil de enunciar, que terá em conta a experiência de escrita e o universo mental do autor, mas que terá de considerar a individualidade, a instabilidade e a indefinição que caracterizam a experiência de leitura⁶. Assim, nesta teia o perfil do leitor, definido pelo conjunto da sua “biblioteca”, é fundamental para lançar os fios que a tecem, e da sua competência de leitura nasce o reconhecimento e a validação de relações intertextuais novas e imprevistas, mas sobretudo dinâmicas, como também já disse, porque, como afirmou Kristeva, “*tout texte est absorption et transformation d’un autre texte*”⁷.

Tendo em conta estes aspetos, este trabalho resulta da minha leitura e de um ponto de vista que é da responsabilidade da riqueza ou, porventura também, da insuficiência de outras leituras que nele se cruzam. São muitos os fios que se tecem à volta do longo e complexo universo narrativo de *Teresa Batista*. Com efeito, as sucessivas leituras vão potenciando a construção de uma teia cada vez mais rica de relações textuais, facto que sobretudo me interessa ter em conta. Consciente de que uma leitura é sempre “parcial”, referirei as que para mim se tornaram visíveis, facto incontornável na história da intertextualidade; e referirei as que o romance torna fisicamente evidentes.

As teias

O romance conta uma história de fidelidade amorosa, de espera, de luta e sofrimento, mas também de recompensa: a história dos amores de Teresa Batista e de Januário Gereba. Apresentando-se como fio narrativo principal, apesar de constituir mais uma etapa, finalmente feliz, da vida de Teresa, o encontro dos protagonistas tem lugar na primeira parte do romance. O enamoramento dos dois parece nascer de uma na-

-5959. <http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/reflexos/article>.

⁶ Michel Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, pp. 205-207.

⁷ Julia Kristeva, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

tural conjugação de circunstâncias e de caráter, funcionando como um mútuo reconhecimento:

Assim solto no ar, gigantesco pássaro de músculos, Januário Gereba – gereba não vem de Yereba, o gigante? Gereba não é o urubu-rei, o grande voador? Assim Tereza o conheceu e soube. Foi quanto bastou saber.⁸

A esta “iluminância”, no sentido em que Manuel Bandeira utiliza o termo⁹ e que o narrador repete na expressão “bem-querer acontece”¹⁰, Teresa acrescenta as impressões e as memórias que provocaram o reconhecimento:

Sozinha em casa [...], no quarto despido de adornos, na cama estreita de ferro, ao fechar os olhos para chamar o sono, então lembrou-se a quem o mestre de saveiro recorda: recorda-lhe o doutor. Em nada parecidos, sendo um branco fino, rico e letrado, o outro, mulato trigueiro, queimado do vento do mar, pobre e de pouca leitura, tinham entre si um parentesco, um ar de família, quem sabe, a segurança, a alegria, a bondade? A inteireza de homem.¹¹

São estas memórias que permitem a longa analepse que ocupa as três partes seguintes do romance (II, III e IV), retomando o tempo da narrativa na quinta parte. Constituem três etapas no percurso quase épico da construção da heroína, do crescimento dessa “inteireza” de mulher: o amor de Daniel e a morte do capitão, a luta com a bexiga negra, e o tempo de paz com o doutor até à morte deste. Esta oscilação mostra como, no desenvolvimento da figura de Teresa Batista,

⁸ Jorge Amado, 1973, p. 31.

⁹ O “Soneto sonhado”, com o verso “O que há melhor no amor é a iluminância”, foi publicado originalmente em *Estrela da tarde*, de 1960; Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p. 246.

¹⁰ Jorge Amado, 1973, p. 31.

¹¹ Jorge Amado, 1973, p. 34.

assumem igual importância tanto os momentos terríveis de dor e humilhação como as ocasiões de paz e harmonia. É esta mulher, completa na dor e no amor, que é capaz de reconhecer no outro a mesma dimensão “inteira” e vê-lo como igual e digno de uma paixão única.

Quando Januário parte na barcaça *Ventania*, deixando o cais de Araçaju, o lamento de Teresa, em silêncio, “apenas os lábios [...] de repente descorados e frios, gélida a brisa morna da tarde, um sol de cinzas, um presságio de morte, as mãos apertadas, olhos de distância, a certeza da ausência”¹² parece ecoar pelo cais:

Estátua de pedra na ponte de velhas tábuas roídas pelo tempo.
Tereza Batista ali permanece fincada, um punhal cravado no peito. A noite a envolve e penetra de trevas e vazio, de saudade e ausência, ai meu amor, mar e rio.¹³

Esta citação não é exemplo único. Quase como um refrão, o lamento de Teresa pela partida de Janu percorre os últimos capítulos da primeira parte. O ritmo balanceado acolhe as invocações, ainda despedida e já memória: “Ai, Janu, meu homem, meu marido, meu amor, minha vida, minha morte”¹⁴; “adeus Janu do bem-querer, responde um coração dilacerado na agonia da ausência. Águas de adeus, adeus, mar e rio, adeus; nas patas dos caranguejos, adeus, na rota dos naufragos, para nunca mais adeus”¹⁵. A partida é já ausência, já saudade, implicando a dor da incerteza do regresso, tão grande que apaga qualquer possibilidade de equacionar a esperança. A protagonista aquieta-se no lamento, encontrando nos elementos marítimos a memória do amor de Januário mas também da partida:

Frio coração, gelo e distância, ai Januário Gereba, gigante do mar, urubu-rei a voar sobre as ondas na tempestade, quando outra vez te verei, em teu peito a provar gosto de sal e maresia,

¹² Jorge Amado, 1973, p. 71.

¹³ Jorge Amado, 1973, p. 72.

¹⁴ Jorge Amado, 1973, p. 70.

¹⁵ Jorge Amado, 1973, p. 72.

morrendo em teus braços, afogada em teu beijo, ai Januário Gereba, mestre Janu do bem-querer, ai, amor, quando outra vez?¹⁶

Não é difícil encontrar, neste contexto, os devidos ecos da donzela quieta na ermida junto do mar, esperando a volta do seu amor, tão celebrada nas cantigas de amigo. Basta lembrar os conhecidos versos das cantigas “Ondas do mar de Vigo”¹⁷, “Ai flores, ai, flores do verde pinho”¹⁸, “Sedia-m’eu na ermida de San Simion”¹⁹, ou ainda a cantiga “Ai, Deus a vó-lo digo”²⁰, que claramente se apresentam como o intertexto esperado e desejável, tanto nos efeitos de reconhecimento como nos efeitos estéticos.

Mas o romance aponta outros rumos. Colocado em contra folha, o texto introdutório é visivelmente memorialista²¹, mas implica projeções imediatas por todos reconhecidas: “A última vez que vi Tereza

¹⁶ Jorge Amado, 1973, p. 75.

¹⁷ José Joaquim Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, vol. II, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, p. 441: “Ondas do mar de Vigo / se vistes meu amigo! / e ai Deus, se verrá cedo! / Ondas do mar levado, / se vistes meu amado! / e ai Deus, se verrá cedo! / Se vistes meu amigo, / o por que eu suspiro! / e ai Deus, / se verrá cedo! / Se vistes meu amado, / por que ei gram cuidado! / e ai Deus, se verrá cedo?”.

¹⁸ José Joaquim Nunes, vol. II, 1973, pp. 19-20: “– Ai flores, ai, flores do verde pio / Se sabedes novas do meu amigo? / Ai, Deus, e u é? / – Ai flores, ai, flores do verde ramo, / Se sabedes novas do meu amado? / Ai, Deus, e u é?”.

¹⁹ José Joaquim Nunes, vol. II, 1973, pp. 229-230: “Sedia-m’eu na ermida de San Simion / E cercaron-mi as ondas, que grandes son: / eu atendend’o meu amigo, / eu atendend’o meu amigo!”.

²⁰ José Joaquim Nunes, vol. II, 1973, pp. 112-113: “Ai, Deus a vó-lo digo: / Foi-s’or’ o meu amigo: / e se o verei, velida! / Quen m’end’ora soubesse / Verdad’e mi dissesse: / e se o verei, velida! / Foi-s’el mui sen meu grado / E non sei eu mandado: / e se o verei, velida! / Que fremosa que sejo, / Morrendo con desejo: / e se o verei, velida”.

²¹ “A última vez que vi Tereza Batista foi em terreiro de encantado, em Fevereiro último, na festa do cinquentenário de mãe-de-santo de Menininha do Gantois, quando, toda vestida de branco, saia rodada e bata de rendas, de joelhos pedia a bênção à iyalorixá da Bahia, cujo nome, por isso mesmo e por muito mais, aqui escrevo, o primeiro nesta roda de amigos do autor e da moça Tereza”.

Batista foi em terreiro de encantado, em Fevereiro último...”²². Aos ecos românticos de José de Alencar, no poema “O «Adeus» de Teresa”²³, e ao processo de enamoramento descrito de forma soberba em “Teresa”, de Manuel Bandeira, publicado em *Libertinagem* (1930)²⁴, sobrepõe-se o universo dos orixás e das mãos de santo. Mais importante, contudo, é a prefiguração da protagonista no tempo e no espaço do

“autor aqui presente, ainda por cima somos os dois de mais além,
do reino de Ketu, das areias de Aioká, somos de Oxossi e de
Oxum. Axé”.²⁵

Esta realidade física de Teresa, afirmada pelo autor, parece sofrer confirmação com a “Modinha para Tereza Batista”²⁶, de Dorival Caymi, ronzinho e valsa de realejo. Os versos acompanham a pauta musical, dando relevo à ligação sensual de Teresa à terra, “perfumada de alecrim”, mas também à água, “mar e rio”, como elemento emblemático de distância e aproximação.

Neste contexto com contornos que se pretendem reais, Teresa Batista ganha substância, forma, tempo e espaço, enraizando-se na realidade do recôncavo baiano. Mas ganha mais do que essa “corporização”, como se verá pelas duas epígrafes, de qualidade distinta, que antecedem o início do romance. A segunda citação, de André Bay, sobre

²² Jorge Amado, 1973, p. 10.

²³ O primeiro verso da composição, “A primeira vez que eu fitei Teresa”, marca a primeira etapa de enamoramento e felicidade amorosa que contrasta com a última parte do texto, na qual a entoação melodramática de “Foi a última vez que vi Teresa!...” distingue a falta de correspondência e o afastamento definitivo.

²⁴ Manuel Bandeira, 1993, p. 136: “A primeira vez que vi Teresa / Achei que ela tinha pernas estúpidas / Achei também que a cara parecia uma perna / Quando vi Teresa de novo / Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo / (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse) / Da terceira vez não vi mais nada / Os céus se misturaram com a terra / E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas”.

²⁵ Jorge Amado, 1973, p. 10.

²⁶ Jorge Amado, 1973, p. 11.

a qualidade invencível da ternura²⁷, implica uma apreciação de caráter anímico, adequando-se a Teresa ou à vivência baiana, ou às duas simultaneamente. Vários passos do romance recordam agudamente esta *tendresse*, associada a personagens capazes de conquistar o leitor por uma bondade e por uma franqueza de caráter intrínseca, como acontece por exemplo com Lulu Santos, virtudes que se desenham por entre vidas de pecado e boémia, e que se opõem definitivamente tanto à crueza de comportamentos, como ao viver de aparências de uma determinada franja da sociedade²⁸. Esta fluidez “moral” é fundamental para a leitura alegórica da novela, apesar de claramente contrariar os padrões pré-estabelecidos pela dicotomia entre bem e mal.

No que diz respeito à primeira citação, esta coloca-nos no âmago de uma tradição muito particular, a da literatura de cordel: “Peste, fome e guerra, morte e amor, / A vida de Tereza é uma história de cordel”²⁹. As implicações desta relação estabelecida entre *Teresa Batista* e a literatura de cordel são significativas e seria um erro localizá-las apenas no século XX. Com efeito, o ato de narrar uma história, repleta de acontecimentos “maravilhosos”, com contornos que parecem ultrapassar o verosímil e afirmam a *virtus* e a heroicidade das personagens, neste caso Teresa, assumindo mesmo um tom exemplar e edificante, faz parte da história da ficção. Neste caso é suficiente recuar até à narrativa barroca, quando as mesmas histórias eram contadas nas longas novelas e isoladas depois em pequenos contos e impressas em folhas soltas e assim eram lidas separadamente do seu contexto narrativo de longas metadiegeses.

²⁷ “*Que ta coquille soit très dure pour te permettre d’être très tendre: la tendresse est comme l’eau: invincible*”, André Bay, em “*Aimez-vous les escargots?*”.

²⁸ Apenas como exemplo: “Do átrio da igreja as beatas viram Tereza Batista andando para a estação sozinha. Uma delas disse – e todas concordaram: – Vaso ruim não quebra mesmo. Morreu tanta gente direita e nessa vagabunda, que até no lazareto se meteu de intrometida, nada lhe pegou; bem podia a bexiga ter ao menos lhe comido a cara” (Jorge Amado, 1973, p. 252).

²⁹ Jorge Amado, 1973, p. 11.

No que diz respeito à caracterização de *Teresa Batista* como literatura de cordel, esta epígrafe assertiva torna-se fundamental. Maria Aparecida Ribeiro, em artigo recente, estabeleceu as devidas relações estabelecidas entre a ficção de Jorge Amado e a literatura de cordel³⁰. Com efeito, são vários os aspetos que concretizam esta relação e a presença do cordel ao longo do romance *Teresa Batista*. Entre eles, é de considerar o tom memorial e de celebração da protagonista e dos sucessos em que teve participação, numa formulação com traços épicos anunciados desde as primeiras páginas e desde o início da sua vida. Vendida pelos tios ao capitão Justiniano, Teresa tinha embarcado “em seu destino: peste, fome e guerra”³¹. Por outro lado, torna-se fundamental a presença de um narrador capaz de comentar, acrescentar, e contextualizar, num claro efeito de verosimilhança, a narrativa dos factos:

Quando souberam que eu ia voltar àquelas bandas, então me pediram para trazer notícias de Tereza Batista e tirar a limpo uns tantos acontecidos – o que não falta no mundo é gente curiosa, pois não.³²

Desse narrador depende também o discurso com fortes marcas de oralidade que atravessa toda a narrativa, mas também procede dele a arrumação da matéria que denuncia a evidente influência do cordel³³. É o que acontece com a terceira parte do romance (pp. 209-253), intitulada *ABC da peleja entre Teresa Batista e a Bexiga negra*³⁴. Neste

³⁰ Maria Aparecida Ribeiro “Transforma-se o amador na coisa amada ou Jorge Amado em cordel”, *Todas as Musas*, 2012, Ano 4 – 1, p. 3: “No entanto, a relação de Jorge Amado com o cordel não ficou por aí. Sua popularidade e o fato de ser um escritor nordestino, mais próximo portanto do universo da produção maciça dos folhetos, fizeram que seu nome fosse neles uma referência frequente, que muitos lhe fossem inteiramente dedicados, que alguns tratassem de romances de sua autoria”.

³¹ Jorge Amado, 1973, p. 91.

³² Jorge Amado, 1973, p. 13.

³³ Maria Aparecida Ribeiro, 2012.

³⁴ Jorge Amado, 1973, pp. 209-253.

episódio, contado através de um movimento narrativo prolético em relação à segunda parte, a natureza heroica, e por isso única, excecional e extraordinária, de Teresa tornou-se ainda mais evidente, sobretudo na forma “mítica” que parece alcançar:

Antes de terminar, porém, repito e acreditem se quiserem: quem deu jeito à bexiga negra solta nas ruas de Buquim foram as putas de Muricapeba, com Tereza à frente. Com os dentes limados e o dente de ouro Tereza Batista mastigou a bexiga e a cuspiu no mato; a bexiga saiu voando para o trem, em desabalada fuga para o rio São Francisco, uma de suas moradas preferidas, enquanto vinha o povo de regresso às ermas casas. Numa lapa escondida, a bexiga aguarda outra vez. Ah, se não tomarem tento, um dia há de voltar para acabar com o resto, e aí do povo! Onde encontrar para o comando da peleja outra Tereza da Bexiga Negra?³⁵

O conjunto dos títulos das cinco partes do romance reforça a construção memorial heroica³⁶, acumulando sequências quase isoladas, tal como sustenta o já referido discurso de visíveis contornos orais. Sem arrumação cronológica sequente, os acontecimentos são recuperados em movimentos analépticos e prolépticos, que mais ainda aproximam o discurso do procedimento memorial. Cada uma das cinco partes enunciadas apresenta pelo menos entre dois e três capítulos, destacados em itálico, contrapondo as notícias curiosas com a narrativa propriamente dita. Este discurso sentencioso, chamando o ouvinte, interrogando, opinando, apresenta uma imagem de Teresa claramente heroicizada, valente e piedosa na desgraça, doce e terna no amor, desde mocinha,

³⁵ Jorge Amado, 1973, p. 253.

³⁶ Cinco partes: I. *A estreia de Tereza Batista no Cabaré de Aracaju* ou *O dente de ouro de Tereza Batista* ou *Tereza Batista e o castigo do usurário* (p. 15); II. *A menina que sangrou o capitão com a faca de cortar carne seca* (p. 77); III. *ABC da peleja entre Tereza Batista e a Bexiga negra* (p. 207); IV. *A noite em que Tereza Batista dormiu com a morte* (p. 255); V. *A festa do casamento de Tereza Batista* ou *A greve do balaio fechado na Bahia* ou *Tereza Batista descarrega a morte no mar* (p. 357).

vendida pelos tios ao coronel vicioso, até ao desfalecer nos braços de Janu, que para sempre julgara perdido:

Já que pergunta com tanta delicadeza, eu lhe digo, seu moço: desgraça só carece começar. [...] Tendo dito e não sendo contestado, agora pergunto eu: que lhe interessa, seu mano, saber das mal-aventuras de Tereza Batista? Por acaso pode remediar acontecimentos passados?

Tereza carregou fardo penoso, poucos machos aguentariam com o peso [...] igual a ela não houve em valentia e altivez, nem coração tão de mel.³⁷

Da leitura memorialista nasce a leitura alegórica, ou temática³⁸, capaz de atribuir aos sucessos de Teresa Batista um sentido abstrato e amplo. A lição exemplar surge no último capítulo, a partir das palavras da velha Lalu (Eulália Leal Amado), que vê no renascimento de Teresa a alegoria do “povo brasileiro”³⁹:

Sim, eu a conheço, aqui a tendo visto; nesta casa passa gente do mundo inteiro, meu senhor. [...]

Com quem se parece Tereza Batista, tão castigada pela vida, tão cansada de apanhar e de sofrer e, ainda assim, de pé, como todo o peso da morte no lombo [...] ? Pois eu lhe digo com quem acho que ela se parece. [...] lhe digo, meu senhor, que Tereza Batista se parece com o povo e com mais ninguém. Com o povo brasileiro, tão sofrido, nunca derrotado. Quando o pensam morto, ele se levanta do caixão.⁴⁰

³⁷ Jorge Amado, 1973, pp. 17-18.

³⁸ Sara Augusto, *A alegoria na ficção romanesca do maneirismo e do barroco*, Lisboa, FCG / FCT, 2010, pp. 94-97. Northrop Frye refere a coexistência entre aspeto ficcional e aspeto temático na obra literária, em *Anatomia da crítica*, São Paulo, Cultrix, s.d., pp. 58-59.

³⁹ Esta alegorização é feita com alguma facilidade nos romances de Jorge Amado, mas não é possível esquecer a obra incontornável de João Ubaldo Ribeiro, *Viva o Povo Brasileiro*, de 1984.

⁴⁰ Jorge Amado, 1973, pp. 468-469.

Novela exemplar ou novela de exemplo?

Menina órfã, vendida pela tia, a um capitão de roça, corrupto e ávido de virgens compradas aos desamparados e aos oportunistas sem pudor, Teresa fechou-se e cresceu num silêncio temeroso e escondido. Mas foi a descoberta do amor, pela mão de um *dandy* desocupado, que provocou a insurreição: matou o capitão. Da prisão foi levada pelo Dr. Emiliano e durante seis anos conheceu uma relação tranquila, tornou-se mulher, até que o dono de usinas e bancos morreu. Mas Teresa tinha crescido em força e em vontade. Em Aracaju, conheceu Januário Gereba, “Janu”. Depois disso foi o inevitável desencontro, capaz de dar fôlego e prolongar a narrativa, permitindo o desenvolvimento de duas histórias paralelas de constância e fidelidade amorosa. Deixando suspensos os acontecimentos relativos a Januário, de que o leitor vai sabendo ao mesmo ritmo da angústia e do desconhecimento de Teresa, o narrador acompanhou os sucessos da protagonista. As histórias de prostituição, samba, peste, revoltas, correram o recôncavo baiano e centraram-se finalmente em Salvador. Teresa assumiu o protagonismo nos momentos de perigo, e a “virtude”, apresentada em termos de heroísmo, composto de uma profunda “compaixão” pelo sofrimento, por abnegação e prontidão de caráter, desta vez foi recompensada, cumprindo a ordem natural da sequência entre sofrimento e o respetivo prémio. Assim, quando Teresa já tinha de todo perdido a esperança, vestida para casar com Almério, “velha, cansada de guerra, morta por dentro”⁴¹, eis que “Janu do bem-querer” volta a Salvador. Para tanto infortúnio sobrou ventura.

Não fosse a qualidade dos sucessos relacionados com Teresa Batista, colhidos entre franjas marginais em relação à convencionalidade ortodoxa, e estaríamos perante uma legítima “novela moral”, à medida da ficção produzida nos séculos XVII e XVIII. A complexidade

⁴¹ Jorge Amado, 1973, p. 472.

narrativa, a abundância de personagens, muitas de evidente caráter emblemático, distinguidas entre adjuvantes e antagonistas da personagem principal, processo que na novela exemplar e moral se desenrola de um modo convencional e rígido⁴², e o centrar dos acontecimentos sobre Teresa Batista, são alguns aspetos que permitem estabelecer um paralelo aceitável entre dois tipos de ficção separadas por três séculos de distância.

Contudo, o que me interessa abordar é a “dissemelhança”, que implica ter em conta não só a leitura de Teresa Batista como “exemplo”, por marginal que seja, mas também o comentário de uma das novelas mais insólitas, raiano o grotesco, da produção ficcional barroca, os *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*, de Gaspar Pires de Rebelo, com as duas partes publicadas respetivamente em 1625 e 1633.

A história de Florinda pode lembrar, nos seus sucessos e infortúnios, afastada do seu amado Arnaldo, convencida da sua morte, solta pelo mundo, o caso de Teresa. Mas, nos dois longos volumes, depois de tanto sofrimento, Florinda não teve a mesma ventura. Dito de outra forma, teve a ventura do reencontro e por ele foi castigada, provocando um sentimento de perplexidade difícil de resolver⁴³.

A primeira parte dos *Infortúnios Trágicos* conta a gesta de Florinda que, pensando que Arnaldo tinha sido morto numa emboscada preparada por um aristocrata ciumento, deixou em segredo a casa do seu pai e partiu pelo mundo, disfarçada de homem, chamada de Leandro. Nestes trajés, correndo cidades e campos, Florinda foi celebrada, foi perseguida, foi presa, foi desejada e querida por homens e mulheres. Maiores consequências teve a forte paixão nutrida pelo príncipe Aquilante que, depois de descobrir a sua condição de mulher, quis forçosamente e contra a vontade de todos casar com ela, movendo-lhe feroz

⁴² Sara Augusto, 2010, pp. 97-102. Cf. Angus Fletcher, *Allegory. The theory of a symbolic mode*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1982.

⁴³ Sobre os conceitos de insólito, trágico e grotesco, nesta novela de Gaspar Pires de Rebelo, foi aceite para publicação no volume *El poder y la estética del grotesco*, da responsabilidade do GRISO, Universidade de Navarra, o meu artigo “Da inconstância da fortuna: a *Constante Florinda*, de Gaspar Pires de Rebelo”.

perseguição. Mas nada pôde contra a constância e firmeza de Florinda que se mantinha fiel à memória do seu amor. No último capítulo da primeira parte, quando Florinda já tinha sido adotada como filha pelo Grão Duque de Florença e se descreviam os cavaleiros que se apresentaram no torneio, a moça reconheceu entre eles o seu Arnaldo.

Em poucas páginas, Arnaldo repôs a história da sua recuperação depois da emboscada, não tendo morrido dos ferimentos, e da sua jornada em busca de Florinda. E a primeira parte da narrativa terminou com a notícia dos felizes desposórios, e a devida lição de exemplaridade:

Donde se pode tirar exemplo, que assim como nossa Florinda por ser constante e firme em sua palavra e fé, e pela guardar passou tantos trabalhos e infortúnios, no fim dos quais alcançou tão grandes bens desta vida; assim também o que permanecer firme e certo em guardar o que prometeu a Deus, e passar trabalhos por satisfazer com a obrigação de sua promessa, esteja certo alcançará os bens da outra que são a bem aventurança, na qual permita ele que nos vejamos todos para sempre. Amen.⁴⁴

Na *Segunda Parte* da novela, publicada oito anos depois, contam-se os sucessos paralelos e a viagem de Arnaldo em busca de Florinda, esclarecendo os acontecimentos que se desconheciam. Também ele encontrou na memória do seu amor o ânimo para resistir às armadilhas de outras donzelas, por entre episódios rocambolescos e inesperados que o puseram à prova. O empenho e a sorte levaram-no ao encontro de Florinda, retomando o tempo presente da narrativa já casados e tendo tido um filho, e sendo herdeiros do grão ducado.

Nesta altura, tendo em conta as vidas desencontradas dos dois amantes e o sofrimento por que passaram, o leitor esperaria a continuação da legítima concertação amorosa e da felicidade de Arnaldo e Florinda. Não foi assim, fosse pelo grotesco ou pelo trágico destino, fosse pela necessidade de cumprir com a *varietas* da retórica barroca. A “invejosa

⁴⁴ Gaspar Pires de Rebelo, *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*, Parte I, Lisboa, Of. João da Costa, 1672, pp. 373-374.

fortuna” levou o príncipe Aquilante a uma terrível vingança: cercou e conquistou Florença e, com mentiras e acusações de traição, fez aceitar a sentença da morte dos dois e do desterro de um filho seu ainda pequeno. Arnaldo foi decapitado, com grande consternação dos que assistiam, e Florinda não resistiu “quando viu morto a seu querido Arnaldo”⁴⁵.

Parece que à primeira lição, a da exemplaridade, se sobrepôs de forma definitiva a segunda lição, afirmada por três vezes no último capítulo, culminando no fecho da narrativa:

E este é o fim que tiveram estes dois amantes tão firmes. Estes foram seus trágicos infortúnios. Nisto vieram a parar tantos dons da natureza. Este foi o prémio que teve o desordenado amor da mocidade. E se eles foram firmes às glórias da vida, não tiveram firmeza. Esta verdade nos está ensinando, que tragamos sempre na memória escritas estas palavras: *para que são glórias, nem honras da vida, se mais perde quem mais alcança*.⁴⁶

Trata-se de uma narrativa trágico-exemplar a de Gaspar Pires de Rebelo, confirmando a lição barroca de que tudo o que é humano ou sentido humano é transitório. Quanto a *Teresa Batista*, o romance deixa-nos o exemplo, sem lição, apenas com a suficiência da empatia e do reconhecimento do leitor.

A minha leitura irmanou Florinda e Teresa no encontro, na espera e na procura, de um enredo complexo e tortuoso; alegrou-se com a chegada inesperada de Januário e a fortuna de Teresa, e petrificou-se com o destino insólito de Florinda e Arnaldo. E concluí que Jorge Amado foi sábio, como o foi noutros casos, com Gabriela, Dona Flor e outras mulheres dos seus enredos. Nada deve acontecer depois do *happy end* e do cumprimento das expectativas, deixando o leitor sossegado e

⁴⁵ Artur H. Ribeiro Gonçalves, *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda de Gaspar Pires de Rebelo. Uma novela de amor e aventuras peregrinas*, (Dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa, policopiada, apresentada à Universidade Nova de Lisboa), vol. II, Lisboa, 2000, p. 268.

⁴⁶ Artur H. Ribeiro Gonçalves, 2000, p. 269.

sorridente, e não atrozmente inquieto com um desfecho inesperado e contraditório.

Exórdio

A leitura de *Teresa Batista cansada de guerra*, como acontece com as obras de Jorge Amado, sobretudo as que passaram para além do estrito neorrealismo, implica um exercício complexo de intertextualidade. Por essa teia de relações intertextuais, o romance torna-se mais amplo, mais rico e diverso. Foi esse exercício, ainda assim exíguo, que procurei levar a cabo, tendo consciência das suas particularidades, virtudes e insuficiências.

A experiência do lirismo, as páginas de sátira e de funda ironia, os apontamentos de extravagância e de insólito, os sentidos de exemplaridade e de alegoria, são fatores de desenvolvimento semântico, que revelam sobretudo a excelência da produção narrativa de Jorge Amado. Se esta foi capaz de incorporar práticas anteriores, dando-lhes novos contextos e novas formulações, a leitura não tem uma função de menor importância. Com efeito, será esse resultado de “biblioteca anterior”, que atinge as posições de produção e de leitura, que permite em última instância a atualização operada por novos e diferentes leitores. Por outro lado, se a obra não pode ser reescrita na sua primeira etapa, terá a leitura de ser responsável por essa reescritura, forçosamente subjetiva, parcial e imensurável nos seus resultados.

Das cantigas de amigo vem a expressão da saudade de Teresa; do cordel, o discurso de proximidade oral, de memória e de celebração; da ficção barroca, momento justo e sensível em que se lutou pela legitimação das “estórias”, o poder moral do exemplo e a possibilidade de leitura temática. Num universo construído sob o signo de “*la tendresse*” e da memória, sobram margens para a leitura, também ela cruzamento de afetividade e experiência.

Quando Jorge Amado seguiu Brecht: Castro Alves no palco

Sara Daniela Moreira da Silva¹

Creio não ser necessário debater sobre a biografia do romancista aqui homenageado. Reitero, entretanto, que Jorge Amado² – um dos mais famosos e traduzidos escritores brasileiros – sempre se mostrou um romancista conhecedor do Nordeste brasileiro e das figuras marcantes da sua vida social, como, por exemplo, o plantador de cacau, o negro e o coronel, figuras estas que vão ser personagens centrais dos seus romances. O que não me deixa intimidada em afirmar que o baiano produz uma literatura lúcida e socialmente engajada, uma vez que romaneja com base numa postura ética, julgando e criticando a realidade.

¹ Aluna de doutoramento em “Literatura de Língua Portuguesa: investigação e ensino”, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

² Jorge Amado, primeiro filho de João Amado de Faria e Eulália Leal, nasceu em 10 de agosto de 1912, na Fazenda Auricídia, em Ferradas, no distrito de Itabuna – Bahia, tendo repartido a sua infância entre plantações de cacau e a cidade de Ilhéu, litoral da Bahia. Formou-se em Direito, mas nunca exerceu a profissão, tendo vivido exclusivamente dos direitos autorais dos seus livros até 6 de agosto de 2001, quando faleceu, em Salvador, BA, quatro dias antes de completar 89 anos de idade.

Jorge Amado, devido ao teor social e político estampado em seus romances, foi preso em 1937, e seus livros, considerados subversivos, “foram queimados em plena Salvador por determinação da Sexta Região Militar. Segundo as atas militares, foram queimados 1694 exemplares de *O país do carnaval*, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá*, *Mar morto* e *Capitães da areia*”³. Eram obras comprometidas com uma problemática ligada ao país, aos seus problemas, e à causa do povo. Lembramos, aqui, que o baiano estreou-se na literatura, em 1931, com *O país do carnaval*, obra redigida aos 19 anos de idade e que, mesmo sendo uma obra de juventude, já estava lá, em embrião, o gosto pela discussão das ideias e a iniciativa de formar uma consciência moral a respeito da miséria, da desigualdade e da opressão. Com o romance *Jubiabá*, por exemplo, escrito posteriormente, em 1935, e que alguns consideram representar a maioridade do romancista, Jorge Amado exibe um dado novo na ficção do Brasil – a superioridade do negro.

O que quero dizer é que Jorge Amado, escritor em sintonia com a História, nos deixou como legado uma literatura que indaga o tempo histórico de sua inserção, além de acompanhar ou traduzir as transformações vividas pelo país, exibindo a realidade tal como esta se apresenta, e ajudando a ver seu prisma histórico como expressão ideal. Isto é, o que vemos imperar na maioria de seus romances são falas saídas da periferia social e econômica do país; sendo a pobreza representada nos seus diferentes matizes. A literatura de Jorge Amado agrupa, portanto, várias propostas ideológicas e reivindicações sociais.

Posto isso, e na impossibilidade de, em poucas linhas, dar conta da complexidade da obra de Jorge Amado, a proposta deste estudo é refletir sobre a primeira e única peça de teatro que o romancista baiano escreveu, intitulada *O amor do soldado* (1944), mais tarde publicada em volume, sob o título *O amor de Castro Alves* (1947). O objetivo é relacioná-la com as teorias propostas por Bertolt Brecht no seu teatro épico, em que o “espectador, ao invés de gozar da possibilidade de ex-

³ Jorge Amado, *Cadernos de Literatura Brasileira*, n.º 3, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 1997.

perimentar uma vivência, passa a ter de se sintonizar, e, em vez de se imiscuir na ação, passa a ter de descobrir soluções. Principia, assim, a conceber a função própria do teatro, a função social”⁴. Esta perspectiva de abordagem fixa-se no teor social e político que, conforme já mencionado, circunscreve toda a produção de Jorge Amado – escritor imbuído em ser, no seu tempo, um escritor compromissado com o Povo.

Pode-se afirmar, portanto, que a escolha do poeta abolicionista Castro Alves como protagonista da produção teatral de Jorge Amado não se deu ao acaso e, tampouco, por afinidades geográficas, mas, sim, pela preocupação social e pelo compromisso com o povo. É o próprio romancista que, referindo-se ao poeta, declara: “como escritor uma coisa me liga poderosamente a ele: tenho sempre encarado a vida de frente e, como ele, escrevo para o povo e em função do povo”. Castro Alves é, no dizer de Jorge Amado, “conscientemente um poeta popular, a aspiração da sua poesia é servir o povo”⁵.

Jorge Amado, em 1941, já havia dedicado um romance a Castro Alves, intitulado *ABC de Castro Alves*, onde expressa admiração e afinidade para com o poeta baiano que, pela sua incansável luta em prol dos escravos, ficou consagrado como um dos vultos de maior destaque no panorama literário oitocentista brasileiro, e conhecido como o “Poeta dos escravos”. Diz Jorge Amado, “quero é escrever sobre Castro Alves com amor, como um homem do povo sobre um poeta do povo, escrever com esse amor que dá a verdadeira compreensão”⁶.

Em *Amor de Castro Alves*⁷, peça composta de um prólogo, três atos e um epílogo, Jorge Amado, com bases nas biografias do poeta, mas não se inibindo de tomar as suas liberdades literárias, volta a delinear, com destaque, o perfil social do poeta devotado à libertação dos escravos e aos ideais republicanos, que, no embate entre o seu amor

⁴ Bertolt Brecht, *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*, Lisboa, Portugália Editora, 1957, p. 28.

⁵ Jorge Amado, *ABC de Castro Alves*, São Paulo, Livraria Martins, s.d., p. 19, p. 143.

⁶ Jorge Amado, s.d., p. 20.

⁷ Jorge Amado, *O amor do soldado*, 6.^a ed., São Paulo, Martins, 1958.

pela atriz portuguesa Eugênia Câmara, com quem manteve um caso amoroso e a quem dedicou alguns dos poemas de *Espumas Flutuantes*, e seu amor pela Liberdade, esta sai vencedora. Ao enfatizar o perfil social do poeta baiano, Jorge Amado adota, no seu teatro, uma postura também social e política; o que se coaduna com a proposta do teatro épico de Brecht, que concebe o ser humano como um “conjunto de todas as condições sociais” e, portanto, acredita que a arte dramática “deve estar empenhada em ensinar o espectador um determinado comportamento prático, com vista à modificação do mundo”⁸.

A peça de Jorge Amado é um exemplo clássico do estilo brechtiano de fazer teatro, e um teatro pedagógico, na medida em que manifesta preocupações morais e sociais. Brecht acredita que o teatro deve tomar como ponto de partida a realidade circundante, denunciando as injustiças sociais e objetivando produzir uma consciência política no espectador que o conduza a perder a passividade e intervir socialmente. O que importa são os objetivos sociais e ideológicos. Isto é, os princípios do teatro épico são didáticos e partem de fundamentos sociais críticos. Isso se verifica na trama de Jorge Amado: ela aborda a faceta social de Castro Alves delineando-o como um poeta, cujo olhar não foi de mero espectador, mas de um homem que, na sua luta abolicionista, denuncia a opressão e, conseqüentemente, conscientiza o seu público oprimido de que há como reverter a situação. Assim, Jorge Amado, seguindo Brecht, produz um teatro popular destinado a ensinar a pensar e praticar política.

Porém, além de reconduzir ao teatro a vida social como uma realidade viva, Brecht vai romper com toda e qualquer diferenciação entre sala e palco. “Atores e espectadores ficam agora no mesmo plano. Devem, também, ser igualmente ativos. É a tentativa das peças didáticas. Os atores estão lá para guiarem o espectador, o qual está lá para se preparar para o papel ativo que tem de assumir no grande combate político

⁸ Bertolt Brecht, 1957, p. 45.

da sociedade”⁹. É o fim da quarta parede, que ficticiamente separa o palco do público.

Na peça estudada, Amado estrutura seu texto a partir da fala de um “Autor” que, como no teatro épico de Brecht, ajuda a combater a tendência que o espectador tem de “se deixar levar”, e orienta-o para aquilo que vai ser mostrado em cena, além de estabelecer relações entre o que é mostrado e a realidade extrapalco. O que o espectador assiste deve funcionar como uma lição de vida e motivar reflexões. É a vertente histórica que merece relevo. A presença do narrador é um recurso para o distanciamento crítico desenvolvido por Brecht e contribui para o exercício da reflexão por parte do público, já que o narrador se coloca de fora da situação para expor a seqüência dos fatos e também comentários sobre eles. Diz o “Autor” dirigindo-se aos espectadores:

Desculpai-me se me atrasei um pouco. Ouvia no rádio os últimos telegramas. Um sopro de liberdade atravessa o mundo. Mas, vamos ao que importa. . . Esta Companhia e eu resolvemos vos contar hoje a vida de Castro Alves, o poeta. Acreditamos que, nestes tempos dramáticos em que homens de todas as raças lutam pelo direito à liberdade, maior bem dos homens, sem o qual a vida não é digna de ser vivida, o exemplo de Castro Alves, construtor de democracia, merecia ser apontado mais uma vez.¹⁰

A presença do narrador permanece em toda a peça mantendo o espectador sempre distanciado. Na concepção de Brecht, “o objetivo desta técnica do efeito de distanciação era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos”¹¹. E isso é claro na peça de Jorge Amado, em que, através das “falações do autor”, o público se mantém sempre ativo. Diz o “Autor” dirigindo-se mais uma vez ao público e rompendo qualquer barreira entre palco e

⁹ Bernard Dort, *Leitura de Brecht*, Lisboa, Editora Forja, 1980, p. 206.

¹⁰ Jorge Amado, 1958, p. 24.

¹¹ Bertolt Brecht, 1957, p. 129.

plateia: “necessitamos da vossa ajuda”; “hoje ides ser assistentes, mas desejamos também a vossa colaboração”¹².

Com relação ao ordenamento das cenas, assim como no teatro brechtiano, a peça de Jorge Amado, embora incorpore elementos narrativos, não o faz de maneira convencional, cronológica. Sua “construção” surge em pedaços separados, com mudanças frequentes nos cenários para que o espectador não entre muito no embalo e não se perca na fantasia, identificando-se com situações ou personagens. Na teoria de Brecht, o espectador deve estar consciente para refletir e, por isso, deve ser distanciado, e, ao se distanciar, assume uma posição analítica e crítica perante os acontecimentos narrados nas cenas.

O chamado “efeito de distanciação” é o recurso mais explorado para conseguir um teatro épico e didático. Para isso, a peça deve representar algo considerando sua contingência histórica, ou seja, deve ser representada como algo distanciado do tempo do espectador, mesmo quando se apresente algo da época atual, mostrando assim sua condição passageira. Isso revela ao público que as condições sociais são relativas, mutáveis, de forma que podem ser transformadas.

Na peça de Jorge Amado, a história começa em 1866, no Recife – onde os amantes, Castro Alves e a atriz Eugênia Câmara, se conhecem – e passa pelo Rio de Janeiro e São Paulo, onde Castro Alves viveu e atuou, sendo transmitida aos espectadores através da representação dos atores e, também, como já foi comentado, através da narração de um “Autor”, encarregado de alinhar a história, situando-a no tempo e no espaço. Diz o “Autor” dirigindo-se à plateia: “para começar eu vos peço que imagineis estar não neste teatro, mas, sim, no Teatro Santa Isabel, do Recife, no distante ano de 1866”; “deveis ser figurantes, homens do meado do século passado, que ouviram o verbo inflamado de Castro Alves nos teatros e nas praças de Recife, da Bahia, do Rio de Janeiro, de São Paulo”¹³.

¹² Jorge Amado, 1958, p. 24.

¹³ Jorge Amado, 1958, p. 24.

A essa modalidade brechtiana ou épica de relacionar fatos e problemas de diferentes épocas serve a época escolhida para a peça – a da escravidão no Brasil. Escrita em plena Ditadura Vargas (1937-1945) e durante a Segunda Guerra Mundial, certamente Jorge Amado, ao mostrar a luta de Castro Alves em prol da Abolição e da República, tinha como objetivo reconduzir os espectadores para a luta pela liberdade.

Enfim, assim como no teatro épico de Brecht, a peça de Jorge Amado é composta pela tríade narração/crítica/política. O que equivale a dizer que no teatro épico brechtiano a encenação passou a presidir um sentido histórico e, conseqüentemente, “o palco principiou a ter uma ação didáctica”¹⁴. Porém, assegura Brecht que “o teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte”¹⁵.

¹⁴ Bertolt Brecht, 1957, p. 76.

¹⁵ Bertolt Brecht, 1957, p. 78.

***Cacau e Suor* de Jorge Amado: representações de consciência ideológica e militante**

Sara Filipa dos Reis Madeira¹

1. Entendimentos histórico-sociológicos no Brasil (1914-1934) e a asserção social de Jorge Amado

As décadas finais do século XIX associam a Europa a “um momento de transição, a da superação da fase do seu capitalismo industrial pelo capitalismo financeiro”² do qual advém alterações no processo de produção. As instituições bancárias expandem os seus interesses comerciais pelo mundo, validando o espectro de influência do capital atribuindo-lhe um poder de decisão negocial cada vez mais hegemónico. De igual modo, a expansão colonial possibilita o desenvolvimento de mecanismos de crescimento capitalista de relevante importância. Países colonizadores como Inglaterra ou França recorrem à exploração de matérias-primas, existentes nas suas colónias em África ou

¹ Aluna do Mestrado em Estudos Literários e Culturais na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

² Edgard Carone, *Movimento operário no Brasil (1877-1944)*, São Paulo, DIFEL, 1984, p. 2.

na Ásia trabalhando-as através do contributo operário europeu, tendo presente o propósito de financiar tanto a superioridade do sistema capitalista como de assegurar os preceitos da classe burguesa predominante.

Porém, a Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918) irá desmornar o crescimento capitalista e financeiro alcançado nos anos anteriores. A Europa retorna a uma atmosfera de antagonismos belicosos onde as consequências mais visíveis são “a derrota da Alemanha e da Áustria, o surgimento da revolução russa de 1917 e, posteriormente, o nascimento do fascismo, a grave crise económico-social de 1929 e o surgimento do neo-liberalismo”³ iniciando-se, assim, uma fase de configurações conflituosas a nível europeu que se irão reflectir no contexto brasileiro. A realidade brasileira, durante estes anos caracteriza-se por particularismos de instabilidade político-social. Destacam-se as greves operárias de 1917, em São Paulo, nas quais os trabalhadores acusam as discrepâncias laborais e humanas decorrentes do desenvolvimento industrial e consequente crescimento das cidades. Criam-se subúrbios operários para acolher os proletários, maioritariamente, imigrantes. No entanto, as condições de vida nesses bairros eram esquálidas e carenciadas de elementos sanitários o que justificará sentimentos de insatisfação e de revolta perante a desumanização existencial e social dos trabalhadores. A estas características alia-se a inexistência de contemplação pela dignidade humana no campo salarial e profissional: o trabalho infantil era uma prática comum, a legislação de leis laborais não era exercida e as jornadas de trabalho diário assemelhavam-se a regimes de escravidão. Neste sentido surge a necessidade quase visceral de reclamar condições de vida fundamentadas na igualdade e na renúncia ao regime de opressão ao qual o trabalho do operário estava submetido. A Revolução Russa de 1917, alicerçada em ideais comunistas e com as suas premissas de revolução social, contribuiu para despertar estados de reflexão relativos ao questionamento do sistema capitalista, fazendo vingar a ótica das classes exploradas atribuindo-lhes visibilidade e participação social ativa no contexto da produção económica

³ Edgard Carone, 1984, p. 3.

nacional. Igualmente, ao longo da década de 1920, surge o movimento político-militar do Tenentismo cujos integrantes eram oficiais do Exército Brasileiro. Os seus propósitos contestatários pretendiam reformar o sistema de poder no Brasil, instituindo o voto secreto, apelando a reestruturações na educação assim como incapacitar o autoritarismo das oligarquias e do coronelismo, sendo esta última designação representativa de uma organização de poder que, através da figura dos grandes latifundiários agrícolas – os Coronéis título “comprado por somas significativas na antiga Guarda Nacional criada no tempo do Império”⁴ – simbolizava a corrupção das instâncias políticas, favorecendo a fraude eleitoral recorrendo à coerção física ou aos compadrios para atingir os intentos políticos ambicionados.

No entanto, será a crise de 1929, a consignatária de estados de consciência potencialmente transformadores para a sociedade capitalista e para o operariado. A prosperidade vivida na década de 1920 é substituída por um período de depressão pautado pela perda de lucros financeiros congregando consequências de foro político, económico e social. No caso brasileiro, o setor industrial consegue permanecer solvente através da aquisição de produtos têxteis por parte das populações nacionais. Todavia a produção nacional de bens agrícolas como o café, o cacau ou o açúcar cujo comércio e dividendos estão direcionados para o mercado externo, são gravemente afetados pelas consequências económicas de 1929 entre as quais os preços baixos e o excesso de cultivo determinam perdas significativas de lucros. Para combater este flagelo comercial, a intervenção do Estado torna-se essencial

Com a formação de diversos institutos, agora é o governo que estipula o preço da safra, a qualidade do produto a ser adquirido, a forma de ser comprado, etc. Desta maneira, ainda que o valor estipulado seja baixo, comparado ao de 1929, o produto não deixa de ter adquirente, fator básico para a continuação do processo de circulação monetário entre as classes produtoras. Por

⁴ Heloísa Paulo, *Estado Novo e a propaganda em Portugal e no Brasil – o SPN/SNI e o DIP*, Coimbra, Minerva – História, 1994, p. 43.

sua vez, o governo federal [...] precisa encontrar mecanismos para se desembaraçar destas volumosas safras: daí fazer acordos internacionais de troca, de produtos por produtos; ou queimar parte dos excedentes⁵

Como resultado desta dificuldade em materializar proventos, um dos estratos sociais mais lesados com os efeitos da redução ou falência das negociações agrícolas será o do operariado brasileiro rural. Devido ao não escoamento de géneros, os salários descem acentuadamente, milhares de empregados são dispensados das suas funções o que instalará um ambiente de apreensão e desespero nas comunidades de trabalhadores agrários.

É ainda neste ambiente de atritos financeiros e de sufoco laboral para com os trabalhadores que se destaca a Revolução de 1930. Os propósitos desta revolta simbolizam a vontade de prosseguir para um regime institucional diferente da República Velha (1889-1930). Esta caracterizava-se por legitimar relações políticas viciadas: a alternância de poder era acordada, com antecedência entre grupos oligárquicos e coronelísticos de modo a perpetuar condutas que beneficiassem as partes envolvidas. Estas conexões tendenciosas pronunciavam-se “em formas partidárias estaduais, o que explicaria o fracasso de todas as tentativas de formações políticas de carácter nacional”⁶. Todavia o regime provisório liderado pela figura principal do futuro governo do Estado Novo Brasileiro (1937-1945), Getúlio Vargas, assiste na mudança deste padrão político desenvolvendo “um sistema de intervenções” cujo propósito assenta no domínio das administrações locais recorrendo à influência do governo central⁷. De igual modo, a criação, em 1931, do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, regulamenta os direitos dos trabalhadores como “as férias de quinze dias, as jornadas de tra-

⁵ Edgard Carone, *Brasil, anos de crise (1930-1945)*, São Paulo, Editora Ática, 1991, p. 16.

⁶ Edgard Carone, *A República velha – evolução política (1889-1930)*, São Paulo, DIFEL, 1983, p. 11.

⁷ Heloísa Paulo, 1994, p. 45.

balho de oito horas, a remuneração das horas extra e o trabalho feminino”⁸ com o intuito de controlar as reivindicações operárias decorrentes da industrialização do país mas o cumprimento da lei não se revela uma prática comum por parte dos empregadores, fato que irá perpetuar a volubilidade das conjunturas sociais. Neste contexto, desenvolvem-se ações de contestação contra o executivo de Vargas. Tal é o caso da criação da Aliança Nacional Libertadora que, apoiada pelo Partido Comunista Brasileiro e formada por grupos que apoiaram a ascensão de Getúlio Vargas, pretende reivindicar uma sociedade democrática e nacionalista. O clima de instabilidade aumenta quando “a ala mais radical da ANL [...] desafia frontalmente o regime e inicia um movimento com o qual espera «levantar» todo o país contra o governo de Vargas”⁹. Apesar de esta frente falhar, o executivo reforça a sua concentração de poderes repressivos de modo a exercer soberania sobre as insurreições populares, denunciando a tónica censuradora da liberdade de expressão, marca distintiva da doutrina ideológica do Estado Novo.

Neste cenário de convulsões sociais, os romances que analisarei no próximo capítulo deste trabalho, contribuirão para a revelação e o assumir de Jorge Amado como um escritor engajado¹⁰ cujo entendimento das condições existenciais do operariado brasileiro reflecte uma consciencialização ideológica, isto é um reconhecimento político e histórico dos antagonismos sociais presentes entre as diferentes classes, indissociável tanto da sua militância no Partido Comunista Brasileiro como inseparável de um arreigado entendimento de justiça social, alcançável através da intervenção transformadora da sociedade. Em *Cacau e Suor*

⁸ Heloísa Paulo, 1994, p. 46.

⁹ Heloísa Paulo, 1994, p. 48.

¹⁰ “O escritor engajado pretende participar, através de suas obras, do processo revolucionário ou de transformação/reforma. Por outro lado [...] a literatura engajada seria (é) aquela a serviço da propaganda e da agitação, isto é, um instrumento a serviço da transformação da sociedade” in Matheus de Mesquita e Pontes, “Jorge Amado e a literatura de combate: da literatura de engajada à literatura militante de partido”, *REVELLI – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG – Inhumas*, vol. 1, n.º 2, outubro de 2009, pp. 147-161.

Amado exerce “um *papel social*”¹¹ ao destacar com sensibilidade e visceralidade as vivências da classe trabalhadora, retratando no objeto literário a necessidade de uma conduta política alternativa que torne plausível a reivindicação de uma sociedade pautada pela liberdade e equidade. Serão estas representações de cariz ideológico e militante, salientadas nas obras em apreço, as temáticas de reflexão crítica a desenvolver nos próximos segmentos de texto.

2. Os romances *Cacau* e *Suor*: expressões de consciência ideológica e militante

2.1. *Cacau*

Na nota introdutória que antecede *Cacau*, Amado manifesta o seu desejo de cumprir com a realidade das relações sociais: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”¹². Deste questionamento subentende-se a vontade de Amado em ver exposto o “retrato crítico do sistema agrário-exportador, em especial das condições a que estavam submetidos os camponeses”¹³, intenção que coincidia com o engajamento político-ideológico do autor Amado, através da não utilização de artifícios linguísticos e idealizações narrativas, apresenta uma compreensão áspera, autêntica e emocional das vivências laborais e humanas do proletariado, espelhando as representações, descritas no romance como verosímeis e cruciais para a formação de uma perspectiva política

¹¹ António Cândido, *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965, p. 88.

¹² Jorge Amado, *Cacau*, Texto integral e definitivo fixado por Paloma Amado e Pedro Costa sob a orientação do autor, Lisboa, Editora Planeta de Agostini, 2007a, p. 17.

¹³ Eduardo de Assis Duarte, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, Natal, UFRN – Editora Universitária, 1995, p. 57.

e social consolidada na heterogeneidade e na “fidedignidade ao real”¹⁴, distintas que serão demonstradas seguidamente.

Em *Cacau* o leitor testemunha o percurso de José Cordeiro

um homem de origens pequeno-burguesas cuja família foi levada à miséria pelo tio inescrupuloso. Depois de viver uma infância pobre, ele trabalha como operário durante cinco anos e, após um desentendimento com o tio – patrão, vê-se obrigado a emigrar para uma fazenda do sul da Bahia onde se emprega [...] e conta a sua história¹⁵

Durante o período de tempo em que trabalha como “alugado”¹⁶ na fazenda de cacau do Coronel Manoel Misael de Souza Telles, em Ilhéus, Cordeiro experiencia vivências essenciais para a sua formação humana e consciencialização social. Um desses momentos relaciona-se com o reconhecimento da ausência de infância entre as crianças. Estas revelam uma precocidade comportamental pois a pobreza à qual estão circunscritas condiciona as suas ações que têm de ser de sobrevivência e de tónica adulta

A maioria deles desde os cinco anos trabalhava [...] Conheciam o ato sexual desde que nasciam. Os pais se amavam nas suas vistas e vários deles viram a mãe ter muitos maridos [...] Aos doze anos os trabalhadores os levavam [...] à casa das rameiras. Com a doença feia, viravam homens¹⁷

¹⁴ Alfredo Wagner Berno de Almeida, *Jorge Amado e política – Um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado*, Rio de Janeiro, Editora Campus Lda, 1979, p. 115.

¹⁵ Eduardo de Assis Duarte, 1995, p. 62.

¹⁶ “O trabalho alugado se configura como uma herança da prática escravista de aluguel de trabalhadores escravos [...] os *escravos de aluguel* eram aqueles instruídos em algum ofício, para depois serem alugados para terceiros ou para o poder público, neste caso para os trabalhos em obras públicas: construção de canais, iluminação pública, limpeza de praias, praças e fontes” in Paulo Roberto Pereira Câmara, “Trabalho e rua: dinâmicas do trabalho no mundo da rua”, *Outros Tempos – Dossie Religião e Religiosidade*, vol. 5, n.º 6, dezembro de 2008, pp. 93-112.

¹⁷ Jorge Amado, 2007a, pp. 81-82.

A prematuridade laboral e a promiscuidade sexual transformam-se numa prática recorrente que reflecte as circunstâncias de uma vida marginal, subordinada a adversidades constantes das quais a iliteracia era uma realidade inegável. No entanto, José Cordeiro conhece o vocábulo escrito o que lhe confere um estatuto de preeminência pois “Ser alfabetizado dá ao personagem o poder, não só de narrar e refletir sobre o narrado, mas, sobretudo de ensinar e conduzir seus companheiros”¹⁸. Deste modo, Cordeiro poderá aceder à informação escrita que lhe fornecerá mecanismos de reflexão ideológica, fundamentais para a emancipação da sua condição subserviente.

As representações que refletem o carácter do Coronel Manoel Misael de Souza Telles e a relação de Cordeiro e Mária, filha do empregador do narrador, revestem-se de vital importância para a compreensão das tónicas ideológicas existentes entre oprimidos e opressores. O coronel é interpretado como um emblema de despotismo capitalista “possuía uma voz arrastada [...] de animal sagaz e uns olhos maus [...] Cultivava como meu tio, uma barriga redonda, símbolo da sua fartura e da sua riqueza”¹⁹ o que torna a sua presença desprezível e odiosa perante o olhar dos trabalhadores visto nutrir pelo operariado uma aversão e um desrespeito inegáveis “esses miseráveis só sabem comer. Trabalham quase nada”²⁰.

A figura abusadora do explorador, associada à parca retribuição salarial atribuída ao proletário rural, valoriza as reivindicações dos trabalhadores, atribuindo às representações destes traços de empatia para com a desmistificação e transposição das vicissitudes da problemática humana que os domina. Porém, embora repudie o que o coronel personifica, a consciencialização proletária do narrador irá ser testada pela sua relação amorosa com Mária

– E agora? – ela perguntava de novo.

– Eu sou alugado. Ganho 3\$000 por dia.

¹⁸ Eduardo de Assis Duarte, 1995, p. 63.

¹⁹ Jorge Amado, 2007a, p. 87.

²⁰ Jorge Amado, 2007a, p. 87.

– Deixe disso.

Mostrou-se mulher forte.

– Faremos o irremediável. Papai subirá às nuvens mas não tem jeito. Se conformará... Lhe dará uma roça, você será patrão.

Curvei a cabeça fitando o chão. Amassava folhas com a mão. Longe, pela estrada Honório passou com a foice ao ombro. Me decidi:

– Não, Mária. Continuo trabalhador. Se você quiser ser mulher de alugado...

Fez um muxoxo e levantou-se. Eu fiquei sentado.²¹

Mária, ao sugerir laços matrimoniais entre os dois, tenta aliciar Cordeiro a uma metamorfose na sua definição social apelando ao estatuto e à influência que o dinheiro acarreta mas o narrador não compromete os seus ideais mantendo a tônica da fidelidade e da solidariedade para com os compromissos ideológicos da sua classe: “O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor grande e humano, mata-ria o amor mesquinho pela filha do patrão”²². De igual modo, Honório, companheiro de Cordeiro na fazenda, é aliciado, pelo coronel com contrapartidas monetárias, para assassinar Colodino, um outro trabalhador do cacau. Este, motivado pelo ciúme e pela raiva de presenciar o envolvimento físico de Osório, filho do patrão, com Magnólia, sua noiva, retalha a face do rival. No entanto, Honório não concretiza a missão que lhe foi incumbida “Matá coroné é bom, mas trabaiadô não mato. Não sou traidô...”²³ revelando, assim, uma atitude de reconhecimento e de consciência identitária para com a sua classe, dotada de uma capacidade de auto-reflexão e de compreensão das relações existentes entre o eu e o meio que o rodeia.

Em *Cacau*, Jorge Amado apresenta um texto que configura uma tomada de consciência relativamente a uma realidade social onde a vontade de enobrecer a voz do proletariado rural é expressa num tom inse-

²¹ Jorge Amado, 2007a, pp. 130-131.

²² Jorge Amado, 2007a, p. 133.

²³ Jorge Amado, 2007a, p. 117.

parável de um pendor engajado de cunho crítico e político-ideológico. Todavia e apesar de existir, ao longo do romance, “um clamor de revolta contra o que se pode chamar, sem exagero, lenocínio da lavoura, agiotagem rural”²⁴ não é manifesto um registo visceral na abordagem das temáticas expostas, perspectiva que na obra a analisar de seguida, *Suor*, evoluirá para um registo, manifestamente, mais afirmativo, revolucionário e combatente.

2.2. *Suor*

Em *Suor*, Jorge Amado mantém a vertente revolucionária do romance de intervenção social, presente em *Cacau*, mas atribui-lhe um tom mais visceral devido às representações, esqueléticas e sofridas, dos habitantes do número 68 da Ladeira do Pelourinho, na Bahia. A camada social destacada neste cenário urbano é aquela tida como a mais infame e desprezível da hierarquia social, ou seja, o *Lupenproletariado*, denominação de cunho Marxista “que designa a população abaixo do proletariado, no que respeita às suas condições de trabalho e de vida, e às actividades que desempenha (prostituição, delinquência, vagabundagem, etc)”²⁵. As vivências destes *outsiders* espelham um afastamento de condições de vida dignas e humanizadas: “Um mundo fétido, sem higiene e sem moral, com ratos, palavrões e gente”²⁶. O universo escatológico impregna à narrativa uma manifestação sensorial de repugnância pelo ambiente circundante, caracterizado por cenários claustrofóbicos, indissociáveis de sensações constantes de calor e de transpiração

²⁴ Agrippino Grieco, *Poetas e prosadores do Brasil*, Lisboa, Edição “Livros do Brasil”, 1966, p. 308.

²⁵ Karl Marx e Friedrich Engels, *Manifesto do Partido Comunista*, Lisboa, Padrões Culturais Editora, 2009, p. 23.

²⁶ Jorge Amado, *Suor*, Texto integral e definitivo fixado por Paloma Amado e Pedro Costa sob a orientação do autor, Lisboa, Editora Planeta de Agostini, 2007b, p. 20.

provenientes da congregação excessiva de arrendatários “116 quartos, mais de 600 pessoas”²⁷.

Ao longo do texto tanto é entendido o declínio emocional e físico dos inquilinos como uma representação imagética das vicissitudes da condição existencial. “Há a decadência profissional dos artistas que não encontram mais trabalho [...] a decadência física da tuberculosa, do mendigo, da entrevada”²⁸, como é, de idêntico modo, espelhada a complexidade das relações humanas, oscilantes entre a violência, a compaixão e a ausência de crivo moral. Toufik, um dos moradores do número 68 da Ladeira do Pelourinho, ao mesmo tempo que destrata, com agressividade, a mãe tuberculosa –

A mãe dormia na cama estreita de solteiro [...]

Puxou a velha:

– Pula fora!

Ela não acordou. Ele a empurrou com violência.

Ela limpou os olhos com as costas das mãos e escutou. Depois sem um protesto, levantou-se. Estendeu-se em cima da roupa suja.²⁹

– revela, igualmente, uma sensibilidade contrastante com o seu comportamento egoísta ao deixar-se comover pela conduta abnegada da progenitora

Mas como caísse um aguaceiro e, devido às telhas serem velhas, as goteiras fossem incontáveis, a velha levantou e procurou entre a roupa suja a colcha melhor [...] Veio com ela e, procurando não fazer ruído, cobriu o filho. Toufik, porém, acordou e puxou-a para junto de si. Beijou-lhe os cabelos.

– Deite aqui, velha.

– Não. Não dá pra dois.

– Dá, sim. Deite.

²⁷ Jorge Amado, 2007b, p. 20.

²⁸ Eduardo de Assis Duarte, 1995, p. 76.

²⁹ Jorge Amado, *Suor*, 2007b, p. 35.

E ficaram noite adentro a pedirem-se perdão, entre beijos. Afinal adormeceram entrelaçados.³⁰

Mas este gesto de auto-reflexão é desconstruído pela quebra das fronteiras morais, inerentes às relações de parentesco

Toufik se estendeu na cama. Pensou em Anita que viajara, deixando-o sem mulher. Os seus dezanove anos reclamavam a fêmea com urgência. O calor da noite, que não o deixava dormir, excitava-o [...] Notou que a mãe estava com as coxas descobertas. Primeiro, horrorizou-se. Depois não pensou mais nisso e se deitou junto da velha. Encostou-se nas pernas descobertas [...] mas nessa noite quase não dormiu, roçando-se na mãe que roncava.³¹

Desta descrição subentende-se a abolição das fronteiras sexuais entre mãe e filho, sugerindo que a moralidade destes vínculos é substituída por uma aprendizagem anárquica e instintiva das necessidades orgânicas, desprovidas de barreiras de pudor, noção que corrobora o elo existente entre a escatologia do contexto social e as atuações desregradas de quem interage nesse enquadramento.

Um dos episódios mais emotivos do romance incide no testemunho simbólico de uma viúva que

Premida pela fome e incapaz de sustentar os sete filhos, [...] passa a correr os bairros chiques de Salvador, portando um requerimento em que pede esmola. Defronte a um palacete da Barra, a mulher aguarda a resposta enquanto amamenta o filho e ouve as zombarias dirigidas ao requerimento. A ajuda é negada, prepara-se a viúva para sair, quando se abrem os portões e o automóvel dos burgueses quase a atropela.³²

³⁰ Jorge Amado, 2007b, pp. 35-36.

³¹ Jorge Amado, 2007b, p. 63.

³² Eduardo de Assis Duarte, 1995, p. 81.

Perante esta situação, a viúva reage com passividade mas quando confrontada com a eventualidade de ser uma ladra por parte de um dos ocupantes da viatura, defende-se, num misto de revolta e dignidade, sublinhando que o automóvel do casal abastado “foi comprado com o suor de meu marido!”³³. Através desta manifestação de rutura discursiva para com os padrões institucionalizados, a viúva reclama uma percepção social, subjetiva e humana, capacitando-a de cidadania interventiva.

Tal como existe um sentimento de repúdio para com os burgueses capitalistas, é, também, manifestado, em *Suor*, um comportamento crítico em relação aos preceitos religiosos. Estes são interpretados como simbolizando a não libertação da exploração a que os mais desfavorecidos estão sujeitos, sendo indissociáveis do capitalismo e da burguesia “o padre Solano [...] eu mandava era ele à merda. São uns ladrões. Querem é o dinheiro dos outros pra engordar...”³⁴. A Igreja e os seus representantes são declarados como compactuantes com a permanência da condição carenciada da classe trabalhadora pois perante uma realidade social desfavorável ao operariado o que é importante ressaltar não é a submissão ao berço de nascença e a crença no mundo metafísico mas revolucionar essa conjuntura conferindo-lhe um discurso de ação e reação perante antagonismos sociais.

Estas demonstrações de vivências e de reivindicações de consciência operária atribuem a *Cacau* e a *Suor* uma perspectiva de “fragmentação”³⁵, isto é, ao longo dos textos são apresentados fragmentos heterogêneos de existências degradadas que ilustram e acompanham a subjetividade e as motivações, sociais e humanas, dos trabalhadores das fazendas de cacau e dos moradores da Ladeira do Pelourinho, atribuindo-lhes uma presença dinâmica enquanto coletivo. A linguagem crua e sem rodeios utilizada por Amado para descrever os estados de percepção do operariado rural e urbano retrata representações de vida que traçam

³³ Jorge Amado, 2007b, p. 83.

³⁴ Jorge Amado, 2007b, p. 73.

³⁵ Eduardo de Assis Duarte, 1995, p. 76.

o despertar da consciência de classe. Esta é compreendida como “a revelação da essência da sociedade”³⁶ o que pressupõe a verificação de divergências sociais entre distintos estratos hierárquicos e consequente indispensabilidade em transpor as fronteiras resultantes dessas diferenças. Neste sentido, o objetivo dos romances em apreço, alicerçados no engajamento político-ideológico do seu autor e na “*representação positiva* do oprimido”³⁷, ou seja, na capacidade que este tem em não se conformar com a sua condição desfavorável, incentiva a uma prática ideológico-militante, interventiva na eliminação das incongruências sociais. Assim, apela-se à resolução concreta das problemáticas de tónica civil, ultrapassando a reflexão teórica e a mera indignação perante contrariedades no tecido social. Por outras palavras, o objeto literário, quando associado à intervenção social, denuncia convulsões políticas decorrentes na sociedade real o que no caso de *Cacau* e *Suor* atesta Amado “como um admirável constructor de vida”³⁸. Será a pertinência desta temática e o alcance social que a união entre a literatura e as ciências sociais pode incrementar na sociedade, o próximo ponto de reflexão a debater no terceiro e último capítulo deste trabalho.

Considerações Finais

De todas as formas literárias, o romance, género a que se associam *Cacau* e *Suor*, revela-se o mais prolífero e heterogéneo na sua essência interpretativa

Alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos [...] o romance transformou-se [...] na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos [...]

³⁶ Georg Lukács, *História e consciência de classe – estudos de dialéctica marxista*, Lisboa, Publicações Escorpião, 1974, p. 85.

³⁷ Eduardo de Assis Duarte, 1995, p. 84.

³⁸ Agrippino Grieco, *Gente nova no Brasil – Veteranos – Alguns mortos*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1935, p. 18.

volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em
reflexão filosófica [...] em testemunho polémico.³⁹

Assim, os contactos entre o romance e as ciências sociais como a sociologia, a psicologia social e a história alertam para um entendimento mais heterogêneo acerca da complexidade das vivências humanas, combatendo um determinismo tendencioso, acicatado por forças políticas hegemónicas dominantes, na percepção dos acontecimentos de cada época histórica. Os intervenientes de variados contextos socioculturais poderão “libertar-se das injustiças antagónicas de seu meio e do seu tempo”⁴⁰ recorrendo à intervenção dos ecos literários. Indissociável deste processo de valorização da diferença e da liberdade interventiva está a presença do escritor. Este, fundamentando-se em códigos e práticas que espelhem o entendimento autonomizado que subtrai da sociedade, desenvolverá, através da representação de problemáticas sociais e humanas, paradigmaticamente retratadas nas vivências das suas personagens, conjunturas ideológicas que reflitam uma compreensão de anuência ou de rejeição para com os padrões instituídos, recorrendo, para tal, a opções linguísticas que definirão os propósitos argumentativos da sua escrita. Será a definição estética da linguagem essencial para a significação das emoções e da subjetividade a projetar no registo literário, garantindo-lhe autenticidade e relevância social. Destas relações de complementaridade entre a literatura e as ciências sociais adquire-se uma consciencialização identitária lúcida, fundamental para a valorização da criação literária enquanto documento testemunhal da densidade do íntimo humano.

³⁹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1997, p. 671.

⁴⁰ Olívio Montenegro, *O romance brasileiro*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1953, p. 24.

Jorge Amado: a writer with a feminist vision

Sudha Swarnakar¹

The title of this paper, “Jorge Amado: A Writer with Feminist Vision”, may disturb those who are accustomed to read or to see Amado as a writer who exploits female sensuality and female sexuality. The strong patriarchal dominance in his work is often ignored in a way that completely wipes away his feminine attitude and also overlooks his defence for women. My objective in this paper is to offer a counterview to such opinions and also to radical feminist critics who relate a male writer’s gender with his writing.

Elaine Showlter (1980) and other feminist critics observe that the subject of gender in a literary work should not be linked with the sexual identity of a writer but with their positioning and their point of view. Amado’s strong ties with Brazilian women, especially Northeastern women and his literary production should be viewed in ways that are not mutually exclusive but are in a complementary tone focusing on women and their feminine sensuality. The dissemination and exploitation of the sexual persona and sensuality of the female character by the media leads the reader to see Amado as a sexist and patriarchal

¹ UNIFESP (Federal University of São Paulo).

writer, presenting woman as an object of pleasure. Thus, Amadian critics do not usually highlight the feminine side of his works, which is here presented from the selection of the title of this paper, regarding female identity.

Since 1950, his works are haunted by the feminine power. The titles of his novels, *Gabriela cravo e canela*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *Teresa Batista cansada de guerra* and *Tieta do Agreste* clearly show the primacy of women. With a brief analysis of Gabriela, Dona Flor, Tieta and an extended comment on Teresa Batista, this paper attempts to show that this supremacy of women is not restricted to these titles, but also when it raises more specific feminine questions such as exploitation of women, rape, abuse of female children, abortion and discrimination against women.

Amado's depiction of Gabriela, Flor, Teresa Batista, Tieta and few other minor female characters, in many ways brings him closer to feminist ideology, offering a counterview to the radical feminist critics who relate a male writer's gender with his writing. It also seems reasonable to agree with Hélène Cixous who discards the concept of "masculine" and "feminine" which imprisons us in a binary logic. She argues that it is dangerous to identify the sex of a writer with the issue of gender of his or her writing².

Looking at his writing career, we can observe that, from the very beginning, his female characters are portrayed in a way that shows the author's concern with women. On the one hand, he presents them as objects that are used and abused, and on the other hand he portrays them as individuals who struggle to achieve their place in a strongly male dominated society. In doing so, he raises very feminine questions such as adultery, prostitution, rape, abortion and women's right to work and their recognition as workers.

Long before *Gabriela, cravo e canela*, we can see Amado's defence of female desire and its subjugation in a male dominated society

² Verena Andermatt Conley, *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, 1984, p. 129.

in the way he depicts Ester, in *Terras do sem fim*. First he presents this character as a young woman who dreams and desires to marry a handsome young man and travel to Europe. He then depicts her as a victim of circumstances who, being married to a brutal husband in the interior of Brazil, tries to adjust to her new life. Hence her adulterous relationship being presented in a way that the reader sees nothing objectionable in her actions. Instead of punishing her for her extramarital relationship, Amado liberates her from her unhappy marriage, unlike his predecessors Tolstoy or Nathaniel Hawthorne, who offer the death penalty to Anna Karenina or to Hester Prynne. Amado's Ester escapes punishment both from by her creator and by her husband, as she dies before her actions are revealed, so Amado presents her as a lover who is free from the usual fate of harsh punishment that a woman of her status would be subjected to in such circumstances.

From *Gabriela, cravo e canela* onwards, Amado's writing appears to offer a broader spectrum of female characters³. As he moves further he raises a number of issues, linking him to feminist ideology. One of the novel's major themes is strongly related to female sexuality. Amado's presentation of Gabriela, after almost one hundred pages, is crucial in order to understand his aims. He introduces her exactly on the same day when a well known *colonel* openly murders his wife for adultery and is applauded by the society of Ilhéus as "o homem que lava honra com sangue". The question of adultery is brought forward again, in the final part of the novel, as he presents Gabriela's adulterous relationship and the legal trial of Sinhazinha's murder. Gabriela's adulterous relationship is used first to provide a contrast with Sinhazinha's, and then to show the change in public opinion. Unlike Sinhazinha, whose brutal murder is approved by the society of Ilhéus, Gabriela's extramarital relationship comes as a prize, offering her freedom from marital bond. Instead of being happy in her married role, Gabriela sees marriage as a prison that makes a woman dependent and a slave. She prefers to work and to be independent. Sinhazinha's murderer is pun-

³ Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela*, Rio de Janeiro, Record, 1995.

ished by court and the narrator observes how this presents a victory for a wife like Sinhazinha.

Then, in *Dona Flor e seus dois maridos* the issue of female independence also becomes a major issue, as Amado presents one of his most sensual characters, Dona Flor. As the title of the novel suggests, Flor becomes the central focus of the novel. Similar to Gabriela, Flor prefers to use her culinary skills to earn her freedom. In her first marriage her income is the major source to sustain her family. In her second marriage she gets a secure life but continues with her culinary activities and refuses giving up her economical independence.

After *Gabriela, Teresa Batista, cansada de guerra* (1972) appears to be the most successful novel in terms of Amado's feminist ideology⁴. With *Teresa* he discusses topics such as rape, abortion, prostitution as a profession and struggle against patriarchal power, placing him along with feminist writers. In Italy it was seen as an example of feminist work⁵. With the exception of some Brazilian critics who complained about its masochistic tone and sex scenes, Amado's defence of women was generally recognised⁶. By placing her in the context of women's issues, Amado portrays Teresa's as a supporter of feminist ideology. As Guido Guerra says:

Não sei de personagem feminina mais importante que Teresa Batista. Importante, notadamente, como elemento revelador da

⁴ Jorge Amado, *Teresa Batista, cansada de guerra*, Rio de Janeiro, Record, 1996. Soon after its publication a quarter of a million copies were sold, which meant that the novel was read by 0.53 per cent of Brazil's population over the age of twenty at that time. See Joan Rosalie Dassin, *Política e Poesia em Mário de Andrade*, São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 88.

⁵ As Amado himself comments about the use of his protagonist's name by the Italian Feminist Club in his interview with Alice Raillard. Paulo Tavares says "since 1977, the headquarters of the Italian Feminist Club an old *palazzo*, in Via Rugabella in Milan" adopted the name of Teresa Batista. See Alice Raillard, *Conversando com Jorge Amado*, translated by Anni Dymethan, Rio de Janeiro, Record, 1990, p. 307. Paulo Tavares, *O baiano Jorge Amado e sua obra*, Rio de Janeiro, Record, p. 108.

⁶ In his interview with Alice Raillard, Amado raises the question and replies to such criticisms. See Alice Raillard, 1990, p. 307.

mulher brasileira e da situação em que ela se encontra. Ademais Teresa Batista reflete não só o alheamento da mulher brasileira no tocante à sua emancipação, mas também reflete suas carências no que concerne à sua realidade mais ampla dentro das lutas de um povo.⁷

Teresa's struggle against the victimization of women places her in a much wider context, from where she emerges as a social leader, a role which none of Amado's feminine characters had ever been offered before. Although Amado portrays the sexual exploitation of women by the sex trade, in *Teresa Batista* he continues to see them as workers and victims of capitalist society, openly condemning their repression within the established social and economic system.

This corresponds to a Marxist analysis of capitalism that sees women as part of the dispossessed proletariat. It also acknowledges of the patriarchal power structure in a capitalist society. The distinctive feature of Brazilian capitalism, stemming from a colonial master-slave relationship, has had a particularly oppressive impact on coloured women.

Michel Foucault observes that sexuality is a crucial part of a "strategic model" for the deployment of power against the oppressed:

Sexuality is not the most intractable element in power relations, but rather one of those endowed with the greatest instrumentality: useful for the greatest number of manoeuvres and capable of serving as a point of support, as a linchpin, for the most varied strategies.⁸

Teresa's depiction by Amado shows a convergence with Foucault as he sees female sexuality, first of all, as a power in the hands of the

⁷ Guido Guerra, "Teresa Batista e sua marginalidade", *A Tarde*, Salvador, 3 February 1973.

⁸ Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, vol. I, (translated by Robert Hurley), London, Penguin, 1990, p. 103.

male oppressor and then as an instrument which is used both by male and female characters.

The sensational title of Part II, “A menina que sangrou o capitão com a faca de cortar carne seca”, draws attention to the blood and violence that was part of the early lives of girls like Teresa. She is depicted as a young girl who shares the rural origins of several Amado’s characters (Lúcia, Violeta, Marta, Glória and Gabriela). As the narrator relates the story of her misfortune, one sees that she also shares Gabriela’s fate.

Early in the novel, Teresa Batista da Anunciação is presented as an orphan in the care of her aunt Felipa. As a twelve year-old child, her aunt sells her to Justiniano Duarte da Rosa for a small amount of money. The story illustrates the process of victimisation of the female body, which takes place at a very young age. As critics have observed, Teresa’s depiction at this stage resembles Zola’s young Catherine, who was violated at a very early age⁹. The narrator prepares the reader for the following events: “[n]a vida de Teresa a desgraça floresceu cedo, seu mano, e eu queria saber quantos valentes resistiriam ao que ela passou e sobreviveu em casa do capitão”¹⁰. The narrative moves from Teresa, as an individual, to a wider number of young and innocent girls. Her depiction as a typical victim derives directly from the patriarchal law whereby the fate of women like Teresa becomes a common fate for poor girls in these Brazilian Northeastern regions. Teresa’s barbaric treatment at the hands of the rich *capitão*, points to the similar fate of girls from her social background and their sexual abuse as a part of the everyday life in these regions. Amado’s narrative presents a society in

⁹ Apart from Catherine, Juarez de Gama Batista observes similarities between Teresa and a number of well-known literary characters such as Balzac’s Eugénie Grandet and Charlotte Brontë’s Jane Eyre. For detail see Juarez da Gama Batista, “A Contra Prova de Teresa Favo de Mel”. First published in the form of *folheto* (João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 1973). Then it was included in the book *As Fontes da Solidão: Ensaios Literários*, João Pessoa, Conselho Estadual de Cultura, Editora União, 1994, p. 170.

¹⁰ Jorge Amado, 1996, p. 2.

which there appears to be some sort of competition amongst rich men in order to see who deflowers more girls. Amado describes Justiniano's use of a "colar com argola", with each ring representing "um tampo de menina colhida ainda verde"¹¹. Justiniano and the Guedes brothers are depicted as rich and powerful men who take girls from poor families, often working for them, long before they reach puberty¹². To these men, having a girl, "cheirando de leite", and deflowering her is a matter of pride and a source of pleasure. Amado relates female oppression with the history of slavery in Brazil. In an indirect way, Teresa's origin (she's a *mulata*), alludes to the exploitation of coloured women and their vulnerability to sexual abuse. Such an attitude can be seen as part of slavery's history in Brazil¹³.

Before presenting Teresa, Amado's narrative focuses on her aunt Felipa:

Pouco mais tinha Felipa quando Porciano lhe fez a festa e na mesma semana caíram-lhe em cima os quatro irmãos dele e o pai e, como se não bastasse, lambuzou-a o avô, o velho Etelvino, já com cheiro de defunto.¹⁴

Within a week, Felipa is raped by three generations of Porciano's family, a victim of the capitalist, social and economic system. As Jurandir de Oliveira observes: "There is no need for so much detailed sexual information about her since it does not necessarily contribute

¹¹ Jorge Amado, 1996, p. 103.

¹² Gilberto Freyre observes that the Guedes were historically known for their lustful nature as he quotes a popular couplet among the Pernambucans: "Ilha, quem ti persegue? / Formigas, passagens e os Guedes!". See Gilberto Freyre, *The Masters and the Slaves: A Study in the Development of Brazilian Civilization*, (translated by Samuel Putnam), New York, Alfred A. Knopf, 1978, p. 277.

¹³ Fernando Henriques observes that such examples of cruelty are often present in the history of slavery in Brazil. The "master-slave relationship [...] in sexual relations, which already possessed a component of sadomasochism [...]." See Fernando Henriques, *Prostitution in Europe and the New World*, vol. II, London, Macgibbon & Kee, 1963, p. 218.

¹⁴ Jorge Amado, 1996, p. 61.

to the plot”¹⁵. However, he misses the point that Felipa’s recollection of past events reflects, on the one hand, on male sexuality, and create a space for publicly discussing sexual abuse, while emphasising, at the same time, the social insensitivity towards female sexuality. On the other hand, it sheds light on the subject of social classes. Being a member of the oppressed class, she becomes immune to sexual violence and accepts such abuse as part of her fate. Like other people belonging to her class, the feeling of helplessness makes her see rape as something completely inconsequential: “[n]em por isso morrerá ou ficará aleijada. Não lhe faltou sequer casamento, com bênção de padre”¹⁶. Women like Felipa do not see themselves as disgraced as long as they can still get married in church. As the present essay will show, Teresa stands apart from these women, does not accept such male behaviour as normal, and tries to fight back. By contrast women like Felipa, being victims of the system, make no effort to save the girls from people like Justiniano. From a Marxist perspective, Teresa is transformed into a commodity that Felipa can sell, Justiniano can buy, and, as will further be discussed, Emiliano can treasure. Such commodification is present as a primary feature of capitalist development. Claudio Bagnati observes:

Teresa bambina è fatta segno de varie attenzioni non tanto per la sua tenera età, quanto perché è una merce da poter vendere, al tempo giusto, a chi offrirà un buon mucchio di soldi.¹⁷

From a social perspective, Felipa cannot be penalized for selling her twelve-year old niece, nor she would carry any blame if Justiniano

¹⁵ Jurandir de Oliveira, *The Motif of Sex as a Narrative Device in Selected Works of Jorge Amado*, Unpublished doctoral dissertation, University of North Carolina, 1988, p. 214.

¹⁶ Jorge Amado, 1996, p. 61.

¹⁷ Claudio Bagnati, “*Tereza Batista cansada de guerra* di Jorge Amado: Una Lettura del Personaggio” *Annali dell’istituto Universitaqrio Orientale Sezione Romanza*, vol. XXI, I, January, 1979, p. 153.

had treated Teresa badly¹⁸. Though Felipa's negotiation with Justiniano seems to be cruel, as she shows no concern for her own niece, she does not break any custom by doing so. Besides, the society in which she lives has taught her that her refusal would not save Teresa. As the narrator explains:

Mas louca seria Felipa se resolvesse esperar ou se opor. Esperar para vê-la na cama com Rosalvo ou nos matos com um moleque qualquer? Se opor para Justiniano levá-la à força, na violência e de graça?¹⁹

Her poverty allows her to gain some advantage by accepting his offer. Amado mocks the system in which wealth bestows social, legal and political powers on a small ruling class. Felipa's internal monologue shows the helplessness of an individual in such a system, where the so-called protectors and criminals are often one and the same. Hence her question: "Quem tem coragem de protestar ou dar queixa? Quem é chefe político no lugar, quem escolhe o delegado?"²⁰. The master-slave boundaries are drawn from the very first day, when Justiniano, in reaction to Teresa's childish act of biting his hand, exercises the authority of a master by chasing, beating and forcefully taking her with him. Her sexual initiation and her relationship with Justiniano become crucial as Amado depicts the rape scenes. During the two months of constant beating and raping, three scenes are of major importance as they show Teresa's gradual taming, until she learns to swallow her pride and repugnance and is reduced to a "fêmea à disposição, cordata e pronta"²¹. The scene of her deflowering is central as it shows, on the one hand, male brutality and, on the other hand, the resistance and unbroken spirit of young Teresa.

¹⁸ In her brief reading of the novel Slater misses the point that Teresa is Felipa's sister's daughter, hence she is more closely related to her than to her uncle Rosalvo.

¹⁹ Jorge Amado, 1996, p. 61.

²⁰ Jorge Amado, 1996, p. 61.

²¹ Jorge Amado, 1996, p. 116.

The use of rape as a male instrument to obtain power over the female body is not new in Amado's world. In *Terras*, the narrative hints at sexual abuse when it deals with the story of three sisters, Lúcia, Maria, and Violeta. Lúcia expresses her anger and helplessness as she describes how *colonel* Teodoro raped her younger sister. On the night of her husband Pedro's death, Teodoro comes to her house "com a conversa de oferecer seus préstimos. E não respeitou nem a dor da pobre, foi ali mesmo, na cama que ainda tava quente do corpo do marido"²².

Most strikingly, in *Gabriela* the omniscient narrator is silent on the subject of incest committed by the uncle during Gabriela's early life. The whole episode is summarised in a brief monologue of Gabriela hinting at rape: "Primeiro de todos, ela era menina, foi mesmo seu tio"²³. Though the actual rape scene is not described, its implications can be seen in the text, regarding Gabriela's thinking and her attitude towards love and sex.

In both *Terras* and *Gabriela*, despite the presence of rape, the actual scene in which it is committed is avoided. By contrast, in Part II of *Teresa Batista* rape becomes a major issue and Amado dedicates 121 pages to the subject, a large number of them describing Justiniano's sexual violence and sado-masochistic pleasure. For the first time in Amado's work, rape scenes are more openly narrated, presenting the sexual aspect of real life in Brazil that is not, by any means, completely fictional or regional²⁴. Teresa's most disturbing image is presented when she runs away from the farmhouse. In the classic story of Ovid's *Metamorphosis*, Philomela is raped by Tereus, her brother-in-law, who also cuts out her tongue so that she is unable to reveal the truth. Justiniano uses the hot iron so that Teresa cannot run away from him. Teresa

²² Jorge Amado, *Terras do sem fim*, São Paulo, Livraria Martins editora, 1942, p. 140.

²³ Jorge Amado, 1995, p. 183.

²⁴ The stories of incest were present since first colonisation in Brazilian society specifically between uncle and niece. See Gilberto Freyre, 1978, p. 356.

is recaptured after her second unsuccessful attempt to run away, and tied with a rope:

Meia hora depois, Justiniano da Rosa apareceu à porta, riu seu riso curto, sentença fatal. Trazia na mão um ferro de engomar cheio de brasas [...] Passou o dedo na língua, depois no fundo do ferro, o cuspo chiou.

Arregalam-se os olhos de Teresa, o coração encolheu e então a coragem lhe faltou, soube a cor e o gosto do medo. Tremeu-lhe a voz e mentiu:

– Juro que não ia fugir [...] Não me queime, não faça isso, pelo amor de Deus. Nunca mais vou fugir, peço perdão; faço tudo que quiser [...]

Sorriu o capitão ao constatar o medo nos olhos, na voz de Teresa; finalmente! [...]

A menina estava atada de cordas, deitada de barriga para cima. Justiniano Duarte da Rosa sentou-se no colchão diante das plantas nuas dos pés de Teresa. Aplicou o ferro de engomar primeiro num pé, depois no outro. O cheiro de carne queimada, o chiado da pele, os uivos e o silêncio da morte.²⁵

The narrative becomes less verbal and more visual and sensual, as the reader not only sees the barbaric act but also senses the fear, feels the pain and smells the burning flesh. By generating shock and pain, Justiniano expresses his sado-masochistic pleasure. Amado presents male brutality at its utmost expression, making it one of the most powerful scenes in the novel. In a description of rape one expects to see the victim as well as the perpetrator. In Amado's presentation of rape, the perpetrator takes over the narrative and the victim almost disappears.

The relationship between Teresa and Emiliano raises a number of polemical questions regarding class, gender, illegitimacy, abortion and the problem of abandoned children. Daniel awakens Teresa's passion, but it is with Emiliano that she learns to distinguish between false and

²⁵ Jorge Amado, 1996, pp. 107-108.

genuine love. Her relationship with Emiliano is basically “a relationship of ownership and domination”, as Patai calls it²⁶. Teresa remains in total isolation in a remote place under the constant surveillance of Alfredo, who is appointed to keep an eye on her. Though she continues to play the role of *amásia*, she ascends in terms of social mobility²⁷.

Amado depicts women as sexual, yet they hardly ever become pregnant. During her stay on the farm house, Teresa experiences maternal feelings through the contact with Doris daughter. She does not mind the life of a “criada” but suffers when Dona Brígida does not allow her to come any closer to her granddaughter. Her internal monologue expresses her desire for motherhood: “devia ser bom ter um filho”²⁸. Emiliano is a traditional patriarch who, from the very beginning, is very outspoken about the potential risk of bringing a child into the world, outside of a legitimate relationship:

Não quero filho na rua. – A voz educada porém crua inflexível:
– Sempre foi contra, é uma questão de princípios. Ninguém tem direito de pôr no mundo um ser que já nasce com um estigma, em condição inferior.²⁹

The narrator does not miss the chance of drawing attention to his voice, “crua, inflexível”. Emiliano raises controversial issues such as illegitimacy and abandoned children, despite the fact that he himself belongs to the class responsible for generating such children³⁰.

²⁶ Daphne Patai, *Myth and Ideology in contemporary Brazilian fiction*, London, Associated University Presses, 1983, p. 262.

²⁷ As has been seen before, Amado uses the word “rapariga” for the kept women and prostitutes interchangeably. In *Teresa Batista* he uses the word “amásia” specifically when she is with Emiliano Guedes. It seems that it is to emphasise the affection and intimacy between them that Amado discards the use of word “rapariga”. He does not see her as Justiniano’s *amásia* as the narrator explains: “Amásia propriamente não era Teresa [...] criada igual às outras” (Jorge Amado, 1996, p. 110).

²⁸ Jorge Amado, 1996, p. 115.

²⁹ Jorge Amado, 1996, p. 263.

³⁰ The text focuses on Emiliano’s brothers and their illegitimate children. Emiliano himself, after deflowering a young girl, comes to know that she was his own niece.

The distinction between the wife and the lover is clearly marked, as Emiliano says: “Filho a gente tem com a esposa, se casa para isso. Esposa é para engravidar, parir e criar filhos; amante é para o prazer da vida”³¹. Thus, the happiness Teresa experiences after learning that she is pregnant is short lived. In the Amadian world, this is the only novel where he deals with the question of abortion, showing how it is imposed on women such as Teresa. She prepares herself for an abortion, even though every fiber of her body expresses her desire to keep the child. This appears to be one of the rare occasions in the novel where the reader gets in touch with Teresa’s deepest feelings. Her ambivalence is explicit in the way she asks Doctor Amarílio for an abortion, “o doutor não quer – baixo a voz para mentir –, nem eu também. . .”³². “Mentira em termos”³³, the narrator explains, as she wanted the child but, at the same time, she did not want to raise him in the red light district or to make him suffer as she did.

By asking “– Tu tens de tirar, querida” and then by declaring “[...] não reconheço como meu filho, não lhe dou meu nome [...] Decida Teresa, entre mim e o menino”³⁴, Emiliano is clearly playing the role of the owner of her body. Though he does not openly show it, he holds the right to dispose of her affection as well as to erase Teresa’s child before it comes into being. Instead of portraying her lack of power to express this desire, even one so basic as to be a mother, the narrative shifts to the subject of abandoned children. The narrator, though, does not fail to perceive her situation: “[u]m cão batido pelo dono”³⁵. Being a “fallen woman” she cannot be given the role of a procreator. As stated by Julia Kristeva, women are not the ones being suppressed by the patriarchal society, but motherhood itself³⁶. Ironically, the narrator

³¹ Jorge Amado, 1996, p. 263.

³² Jorge Amado, 1996, p. 264.

³³ Jorge Amado, 1996, p. 264.

³⁴ Jorge Amado, 1996, pp. 265-266.

³⁵ Jorge Amado, 1996, p. 266.

³⁶ See Julia Kristeva, *La Revolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 453.

adds: “[...] amácia não tem direito a filho”³⁷. Even Doctor Amarílio does not escape Amado’s sarcastic interrogation “E as reservas morais, tão ponderáveis [...], doutor Amarílio, que fim levaram?”³⁸.

Disregarding the local custom, Emiliano treats her with affection and care. He asks her to accompany him in public activities, takes interest in her studies and teaches her, transforming her into a “jóia de rei, com perícia, trato, calma e prazer”³⁹. Yet a number of passages show that Emiliano’s interest in Teresa is purely sexual. She is treated as a mere sex object. She is a rough diamond “a ser lapidado”⁴⁰. Emiliano openly admits that “[e]u quero minha Teresa, para meu descanso, para me fazer vida alegre [...] não para ter filhos [...]”⁴¹. Bagnati observes that Teresa is a “solo vittima passiva e incolpevole [...] negazione della maternità, alla cruda non-scelta di un traumatico aborto”⁴².

At this point the text seems to create a sort of ambiguity in Teresa’s character, with the narrator: saying that she “[a]ssumira a posição de fêmea do doutor, não a de amásia”⁴³. One might mistakenly see Amado here as a masochistic writer. Teresa’s loss of her child appears to be the cruellest act one may expect from Emiliano. Also, the narrator’s absolute silence on this matter might be seen as awkward or leave the reader perplexed. The puzzle is resolved, however, as the question of abortion becomes crucial and a defining point, infusing a change in the relationship of Teresa and Emiliano, changing her position as an *escrava*.

Amado’s depiction of Teresa is very important at this stage. First, he makes Emiliano see her with different eyes. Until then, Teresa was just a degraded woman, brought from a brothel, who did not deserved to be the considered equal to a white and upper class man such as Emi-

³⁷ Jorge Amado, 1996, p. 266.

³⁸ Jorge Amado, 1996, p. 266.

³⁹ Jorge Amado, 1996, p. 123.

⁴⁰ Jorge Amado, 1996, p. 122.

⁴¹ Jorge Amado, 1996, p. 263.

⁴² Claudio Bagnati, 1979, p. 88.

⁴³ Jorge Amado, 1996, p. 243.

liano. By sacrificing her unborn child, by placing “o amor de mulher acima do amor de mãe”⁴⁴, she no more remains a mere *rapariga*. As the narrator says: “Naquele dia oco e turvo aconteceu sutil mudança nas relações entre os dois amásios [...]”⁴⁵.

Secondly, Teresa is liberated from the position of subordination as she pays off her debt: “[a]té aquele dia de cinzas, Teresa se considerou [...] em dívida com o doutor”⁴⁶. By sacrificing her child “[s]em o perceber, pagou a dívida [...]”⁴⁷. Such a change in the tone of the narrative appears to be the outcome of Amado’s enormous sympathy towards Teresa. Long after the publication of the novel, Amado is taken by his emotions for Teresa’s sufferings and her loss, as he says:

Mas em Teresa a violência é uma agressão contra o ser humano [...] a violência do capitão contra Teresa criança [...] violência da tia que vende a pequena [...] e a violência da violação, da escravidão [...] ela é contudo, uma escrava, escrava de Emilianino. Não tem qualquer liberdade, não pode ter a criança que ela espera o que é outra terrível violência contra ela.⁴⁸

Emiliano’s attitude changes as he aptly praises her: “[Teresa] não é só bonita e jovem, é sensível e inteligente”⁴⁹. Though he repents his actions, his sorrow is directly connected to the disappointment felt with his legitimate children, rather than with Teresa or her unborn child. She is the one who is left with the memories of “daquele que não chegara a ser, arrancado de seu ventre antes da hora do nascimento”⁵⁰. Commenting on Teresa’s final words “[v]enha e me faça um filho, Janu”⁵¹, Patai argues that Amado transforms her into “a mere semi-traditional

⁴⁴ Jorge Amado, 1996, p. 266.

⁴⁵ Jorge Amado, 1996, p. 270.

⁴⁶ Jorge Amado, 1996, p. 270.

⁴⁷ Jorge Amado, 1996, pp. 270-271.

⁴⁸ See Alice Raillard, 1990, p. 306.

⁴⁹ Jorge Amado, 1996, p. 272.

⁵⁰ Jorge Amado, 1996, p. 429.

⁵¹ Jorge Amado, 1996, p. 429.

woman”⁵². However, the text makes it clear that these are not mere words of a “semi-traditional” woman, but rather of a self-conscious woman who demands the fulfillment of her maternal role.

⁵² See Daphne Patai, “Jorge Amado’s heroines and the ideological double standard” in Martha Paley Francescato, Daphne Patai and Ellen McCracken (org.), *Women in Latin American literature: a symposium*, Amherst, University of Massachusetts at Amherst, 1979, p. 263.

O casal Amado para crianças e jovens

Susana Ramos Ventura¹

Jorge Amado nasceu em 1912 no Estado da Bahia, Zélia Gattai nasceu em 1916 no Estado de São Paulo. Em 1945 eles se uniram e permaneceram casados até a morte de Jorge em 2001. Zélia morreria sete anos depois, em 2008. Jorge Amado não foi um bom aluno, tendo fugido no início da adolescência do Colégio Padre Vieira, escola em que estudava como interno. Voltou aos bancos escolares e terminou sua educação formal, mas sempre creditou sua formação ao ambiente propiciado pelas ruas da cidade de Salvador da Bahia. Aos quinze anos já estava trabalhando no jornalismo e aos dezenove publicou seu primeiro livro, *Cacau*. Terminou os estudos básicos e ingressou na Faculdade de Direito, que concluiu em 1935.

Zélia, por sua vez, foi aluna excelente, concluiu o ensino primário – equivalente ao quarto ano de escolarização à época – e muito desejou continuar estudando (como podem constatar os leitores de *Anarquistas, graças a Deus*). Porém, a situação familiar e social não permitiram. Zélia Gattai seguirá o destino de tantas mulheres de sua geração: se

¹ Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ.

casará e cuidará de filhos e família. Ela publicará seu primeiro livro aos sessenta e três anos, em 1979.

Mas eu gostaria de voltar ao início da década de 1920, quando Jorge e Zélia são ainda crianças. . .

No Natal de 1920 foi publicado um pequeno livro chamado *A menina do narizinho arrebitado*, de autoria de Monteiro Lobato, escritor paulista nascido no interior do Estado, em Taubaté, em 1882 (e falecido na capital, São Paulo, em 1948). Naquele livrinho, que obteve imediato sucesso, estava o embrião de uma obra monumental: entre 1920 e 1948, Lobato se dedicará à construção de uma coleção destinada ao público infantil ambientada numa pequena propriedade rural, um “sítio” dirigido por uma velha senhora, Dona Benta Encerrabodes de Oliveira e por sua fiel ajudante, a empregada Anastácia, conhecida de todos como Tia Nastácia. Lúcia, a “menina do narizinho arrebitado” era uma neta que vivia em companhia da avó e a família humana seria completada por Pedrinho, primo de Narizinho que vivia na cidade grande e passava suas férias na companhia delas no Sítio do Picapau Amarelo.

Referi-me a família humana, pois o Sítio comportaria, em contraponto aos humanos, um número muito grande de outros seres: boneca de pano que adquire vida própria, sabugo de milho que se converte em sábio, entre muitos outros personagens intrigantes e inesquecíveis para os leitores.

Zélia Gattai será, quando criança, uma leitora ávida da obra de Monteiro Lobato. Muitas décadas depois da leitura apaixonada que, com certeza, fez das aventuras do *Sítio do Picapau Amarelo*, ao criar seu texto de apresentação como autora para integrar os três livros para crianças que escreveu a partir do final da década de 1980, Zélia escolheu as seguintes palavras:

Nasci em São Paulo há muitos e muitos anos, tantos que nem é bom pensar. Meus pais eram italianos, vindos ao Brasil no começo do século, gente simples, de vida modesta. Menina sem brinquedos nem luxos, fui, no entanto, uma criança feliz. Naquela época não havia nem rádio nem televisão, e meu maior di-

vertimento era ouvir histórias contadas por meus pais e minhas irmãs mais velhas. Sonhava com os personagens, me encarnava neles, fui Narizinho Arrebitado, outras vezes Chapeuzinho Vermelho e, oh, maravilha!, cheguei a ser a própria Cinderela! Ai, quem me dera ser a Branca de Neve, ter meu príncipe encantado.²

Creio ser possível percebermos a importância que teve Lobato para a jovem leitora que foi Zélia Gattai. A primeira personagem citada ao compor sua “biografia” é exatamente Lúcia, a menina do Narizinho Arrebitado, seguida por outras protagonistas femininas dos contos de fadas de Grimm e Perrault. Lembro também que Monteiro Lobato ajudou a popularizar os contos de fadas de Grimm, Perrault e Andersen no Brasil das décadas de 20 a 40. Realizou este feito por meio de traduções próprias, das edições que idealizou e dirigiu e, também, trazendo as célebres personagens para o Sítio do Picapau Amarelo, ou levando as crianças Lúcia e Pedrinho até os reinos encantados em que aqueles seres fantásticos habitavam. Parte do imaginário da menina Zélia Gattai foi, portanto, diretamente influenciado pela obra de Lobato.

Enquanto o dinâmico Monteiro Lobato estava a criar, durante a década de 1930, o seu ambicioso projeto para a infância brasileira, Jorge Amado também começava sua monumental obra e Zélia Gattai lutava para estudar e vencer as questões de classe, desejosa de conquistar no mundo um lugar para si e para seus anseios.

Também na década de 1930 teremos a instauração do Estado Novo no Brasil, o que terá consequências na vida de nossos três autores, especialmente na década seguinte. Monteiro Lobato será perseguido e sua obra proibida (Ana Maria Machado nos conta no livro de ensaios *Silenciosa algazarra* que na década de 40 ainda se queimavam livros de Lobato).

² Zélia Gattai, *O segredo da rua 18*, São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2009, p. 64.

Para Jorge Amado a situação irá se radicalizar, especialmente por ser membro do Partido Comunista. Queimas de seus livros – entre eles *Capitães da areia* – ocorrem também a partir da década de 30. Em 1948, a perseguição a Jorge Amado enquanto escritor e político é tão intensa que o leva a auto exilar-se na França. Zélia Gattai é colhida pelos acontecimentos: enquanto cidadã politizada, observa a situação e discute caminhos para o país junto a grupos de discussão ligados à causa operária e ao movimento comunista. Foi numa reunião política que conheceu Jorge Amado. A união de ambos resultará na sua partida para o exílio na França, em 1948, poucos meses após a ida de Jorge Amado, com um bebê recém-nascido nos braços.

No que diz respeito especificamente ao campo da Literatura para Crianças e Jovens – o mesmo Estado Novo que perseguia Lobato e Amado, entre muitos outros (como Graciliano Ramos), despertou para o fato de que precisava de livros para a juventude do país. O governo tentou resolver a questão instituindo concursos para escolha de títulos para diversas faixas etárias. Então aparecem inscritas nesses certames obras de vários escritores (inclusive dos escritores perseguidos pelo próprio regime): Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Lúcia Miguel Pereira, Érico Veríssimo, concorrem com originais que são selecionados, premiados, publicados e distribuídos.

Jorge Amado não concorreu jamais a nenhum desses concursos, que, no entanto, nos legaram parte dos textos mais representativos da literatura para os mais jovens do período, ao lado da obra de Monteiro Lobato (embora raras vezes ombreando o seu trabalho em termos de qualidade). Porém, Jorge Amado produz, ainda em 1948, um delicioso e representativo romance infantil: *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, que, por circunstâncias diversas, ficará inédito durante várias décadas.

Para que saibamos a motivação de Jorge Amado, convém irmos a *Navegação de cabotagem, apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*, de 1992:

Paris, 1948

PRESENTE DE ANIVERSÁRIO

...

Escrevo um romancinho, *O gato Malhado e a andorinha Sinhá*, história de amor, do amor impossível de um felino e um passarinho, meu presente para o aniversariante a fim de lhe ensinar a ter horror aos preconceitos. O conto termina mal com a vitória do preconceito: a andorinha casa com um rouxinol, o gato parte para a solidão pior que a morte. Se o escrevesse hoje, o romancinho terminaria com a vitória do amor, a derrota do malefício: eu era jovem, ainda não acreditava no impossível.³

O romancinho, concebido, então, para ser prenda de um ano do filho João Jorge, então em Paris acompanhando os pais Jorge e Zélia no exílio, teve seus originais perdidos. Décadas depois, ele foi reencontrado e publicado por desejo do próprio presenteado em 1976, com ilustrações de Carybé. Repare-se na doçura dos apontamentos de Jorge a respeito do presente literário que compõe para João Jorge: tocado pela infância do filho, pela dureza do exílio e possivelmente pelas difíceis condições que vivia no momento, Jorge Amado compõe um romance de final duro e, ao recordá-lo, na maturidade, conclui que, com a passagem do tempo, passara a acreditar no “impossível”, tendendo a criar finais felizes.

Pois bem, em *A bola e o goleiro*, narrativa para crianças escrita quase quatro décadas depois de *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* e publicado em 1984, o impossível acontece: a história de amor impossível entre bola e guarda-redes (ou goleiro) tem um final feliz. Isso parece refletir a dinâmica da obra de Jorge Amado como um todo – que se aprofunda em ambiguidades com o passar dos anos e das obras, conciliando ficcionalmente o que na aparente realidade não é conciliável. Considero, portanto, que um trabalho com os dois livros, em

³ Jorge Amado, *Navegação de cabotagem, apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 87.

paralelo, possa ser muito produtivo para a compreensão da evolução da obra amadiana.

Ainda é preciso tecer considerações sobre as obras que, embora não pensadas por Jorge Amado para um público jovem, foram por este público apropriadas e amadas praticamente desde sua publicação. A literatura juvenil brasileira experimentou grande desenvolvimento somente a partir da década de 1990. Muito do que um jovem médio leu antes disso foi apropriado da literatura “sem adjetivo”, uma vez que a Literatura Infantil e Juvenil é, como as demais denominações adjetivadas (como Literatura de Autoria Feminina, por exemplo), uma literatura que se circunscreve a determinado grupo. Pensando nessa apropriação realizada pelo jovem leitor brasileiro de literatura, os livros de Jorge Amado mais imediatamente apropriados foram *Jubiabá*, *Capitães da areia* e *Mar morto*. Vale lembrar que, de outros autores brasileiros ativos no mesmo período, são também muito lidos por jovens: *Clarissa*, de Érico Veríssimo e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, entre outros. Esses livros são, ainda hoje, clássicos incontornáveis da literatura brasileira e continuam a “falar diretamente” com os jovens da atualidade, embora já exista uma literatura juvenil brasileira consolidada. Esta, por sua vez concorre numa certa desigualdade com a literatura juvenil dos países anglo-saxônicos, traduzida e publicada no Brasil, e que disputa a atenção do jovem brasileiro, auxiliada, no mais das vezes, por sensacionais recursos de *marketing* e ligada indissolivelmente a outros produtos atraentes como jogos e filmes com o mesmo elenco de personagens.

Os motivos que fizeram com que a obra de Jorge Amado fosse tão prontamente acolhida pelos jovens leitores são os mesmos que foram responsáveis por capturar seu público adulto e são sintetizados de maneira brilhante por Ana Maria Machado em seu ensaio *Romântico, sedutor e anarquista: Como e por que ler Jorge Amado hoje*, de 2006:

Na obra daquele menino que antes dos vinte anos começava a publicar seus romances, havia desde o início um ouvido atento

e um olhar agudo, ao lado da solidariedade, sensível à dor do outro. Esses personagens que ele nos traz falam e se comportam igualzinho a nossa gente comum, como ninguém ainda tinha falado e se comportado em nossos romances. Provavelmente, tal feito ajuda a explicar a profunda empatia que ele logo estabelece com seu público, a cumplicidade que se tece de imediato entre autor, personagem e leitor. É uma façanha pioneira da linguagem, como poucos tinham conseguido antes. Com essa intensidade, talvez apenas Lobato.⁴

A formulação feliz de Ana Maria Machado reúne as características mais marcantes da obra amadiana e nos apontam para seu apelo junto a um público leitor que buscava se ver retratado na ficção brasileira. E note-se que o ponto de comparação usado é exatamente Monteiro Lobato, o escritor que primeiro conseguiu falar diretamente às crianças brasileiras, e tão bem, com tal adequação, que ainda hoje continua emocionando e dialogando com elas.

Já que estamos no território das “apropriações” de obras não escritas especificamente para jovens leitores por esses jovens, é tempo de voltarmos a Zélia Gattai, que se iniciou tardiamente na ficção com a publicação de *Anarquistas, graças a Deus*, em 1979. Trata-se de um interessantíssimo livro de memórias familiares que, à época de seu lançamento no Brasil e nos anos subsequentes, conquistou um público juvenil muito expressivo. *Anarquistas, graças a Deus* é deliciosa e despretensiosa memória da infância da autora e de sua vida junto à família de origem italiana na São Paulo do início do século XX. Zélia prosseguiria sua produção com vários volumes de memórias de sua vida adulta, que em sua maior parte tematizam episódios de suas vivências ao lado do companheiro Jorge Amado.

Zélia Gattai foi, no conjunto de seus livros de memórias, uma escritora de linguagem fluida, com um sentido apurado para a narrativa dos casos cotidianos que, seja pela graça pessoal de seus protagonistas,

⁴ Ana Maria Machado, *Romântico, sedutor e anarquista: Como e por que ler Jorge Amado hoje*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2006, p. 51.

quase anônimos (como seus familiares às voltas, muitas vezes, com particularidades linguísticas ou culturais), seja pela importância social de algumas das personalidades evocadas por sua obra (como Pablo Neruda, Pablo Picasso, entre outros amigos), foi capaz de construir panoramas de época vivos, plenos de humor e de sentido de humanidade.

Anarquistas, graças a Deus começa a intrigar o leitor pelo título e o conquista desde as primeiras linhas. Propõe-se a ser a narração memorialista da infância da menina Zélia junto de sua família, os Gattai, imigrantes italianos que viviam na região da Avenida Paulista em São Paulo (então pouco mais que uma área rural), com parentes vivendo nos bairros tradicionalmente habitados por italianos imigrantes desde a virada do século XX, como Brás e Moóca. A narrativa descreve o modo de vida da família e adentra pelos meandros ideológicos do anarquismo, que fizeram com que antepassados da autora rumassem para o Brasil no intuito de fundarem a Colônia Cecília, importante experimento anarquista de repercussão mundial. A escolarização das crianças, com destaque para a da própria narradora, o papel das leituras – realizadas muitas vezes de maneira coletiva – na vida da família, são pontos altos da narrativa. Vemos o quanto foi difícil para uma jovem filha de imigrantes ver a cada ano que suas possibilidades de prosseguir nos estudos eram quase nulas, num momento histórico em que às mulheres – especialmente se pobres – estavam mesmo previstos poucos anos nos bancos escolares e todo o restante da vida em torno da criação e manutenção de uma família. Sentimos, acompanhando a narradora, a angústia da pequena Zélia, julgada menina “atrevida”, ao ver se aproximar rapidamente o final do quarto ano de escolaridade em que, avidamente, fazia progressos, adquiria conhecimentos e dialogava intensamente com tudo o que lhe era oferecido em termos de ensino.

Também observamos qual o papel da literatura na vida das crianças da época e como ela era vivenciada na família da autora. A importância do periódico *O Tico-Tico* – primeira revista para crianças e jovens no Brasil, com circulação entre 1905 e 1962 – que na narrativa aparece como um dos objetos de desejo das crianças, fonte segura de

lazer, porta aberta à imaginação dos pequenos. Também aparecem os folhetins, que apaixonavam a mãe de Zélia, Dona Angelina, e que eram lidos em voz alta na casa da família para uma roda de ouvintes atentos e apaixonados. Parte desses ouvintes eram mulheres, vizinhas da família Gattai, quase todas analfabetas. São ainda mencionados alguns livros importantes no patrimônio familiar dos Gattai, com destaque para exemplares de *A Divina Comédia* e do *Livro das mil e uma noites*, considerados impróprios para crianças, mantidos trancados e por isso mesmo constantemente “visitados” por Zélia e as irmãs às escondidas.

Vivo, tocante e quase exclusivamente focado nas aventuras de infância de Zélia e de seu clã familiar, o livro tem, ainda, em destaque várias personagens oriundas de outras massas imigrantes, como a portuguesa, participantes da vaga de imigração que chega a São Paulo entre a última década do século XIX e a década de 20 do século subsequente.

Dez anos após a publicação de *Anarquistas, graças a Deus*, Zélia publicará o primeiro de seus três títulos dedicados às crianças pequenas: *Pipistrelo das mil cores*.

A narrativa está centrada num animal de natureza mitológica que fora aprisionado por três caçadores inescrupulosos no Pantanal brasileiro e a seguir levado a um zoológico para ser posteriormente vendido a uma potência estrangeira. Um grupo de crianças valentes toma para si a defesa do animal e consegue ajudá-lo a se libertar. O animal é batizado de “Pipistrelo” por “Pomarola”, o tratador do zoológico para o qual o animal é levado. A narradora esclarece que Pomarola é italiano e que “pipistrelo” significa morcego na língua materna do tratador. Uma relação inegável com a origem italiana da escritora, tão evidenciada em sua obra de estreia e aqui retomada. Outro ponto a destacar é a turma de crianças que, capitaneada pela professora Maria Clara, começa por visitar o animal no zoológico e termina por desafiar pais e autoridades na tentativa de salvar o animal do envio para fora do país. Questões ecológicas estão em primeiro plano, mas também a ternura que ressuma da relação entre a professora e seus alunos e entre as próprias crianças, em ecos da obra *Anarquistas graças a Deus*. Novamente a

escola é vista como lugar agradável, fonte de oportunidades, do encontro de conhecimentos e também da vivência de alegrias e de realização pessoal.

Dois anos mais tarde, em 1991, Zélia publicaria um segundo livro para crianças, *O segredo da rua 18* e, no ano 2000, um terceiro e último título: *Jonas e a sereia*.

O segredo da rua 18 narra a construção de um jardim por um mutirão de crianças que acredita estar buscando um tesouro de piratas. Doralice e Miguelinho, dois dos pequenos que vivem nesta rua de periferia sem arborização ou plantas de qualquer tipo, inventam para os demais que no solo da rua pode estar enterrado o tesouro do Pirata Gancho de Ouro. História divertida, com personagens-tipo bastante interessantes e pitorescas: Pé de Molho, Pau de Arara, Boca de Provar Moqueca, constituem uma galeria de personagens infantis que poderia ter saído da pena de Jorge Amado e que sustentam com garbo a narrativa. O grupo de crianças é pobre e o contexto escolar dessa vez não é tematizado, sendo a vida na rua 18 e as relações entre as crianças e entre elas e alguns adultos o centro da narrativa.

Jonas e a sereia narra a história de um “amor impossível”, entre Jonas e uma sereia. Espelhando a obra de Jorge Amado, o mote poderia ser “quando existe o amor, impossível não há”, apontando a obra para a conciliação do que é aparentemente impossível de se conciliar. A história é narrada por uma professora, Carolina Spacaferro, a seus alunos no ambiente escolar. A escola e, especialmente a figura da professora, têm uma representação que lembra muito aquela presente em *Anarquistas, graças a Deus*. A professora, de sobrenome italiano, é claramente um *alter ego* da própria Zélia Gattai que, em seu último livro para crianças nos mostra, com certeza, a professora que desejaria ter sido. O ambiente escolar é descrito como extremamente produtivo e a personagem da professora construída como um ser gentil, que sabe conduzir seus alunos face às questões centrais da vida, como o amor.

Procurei neste breve ensaio tecer algumas considerações sobre as obras de Jorge Amado e Zélia Gattai escritas ou apropriadas por crian-

ças e jovens no Brasil. Num país que, em termos de Literatura Infantil foi marcado de maneira indelével pelo projeto de Monteiro Lobato para a infância – que influenciaria todas as gerações seguintes e interferiria de maneira positiva na formação de boa parte dos escritores que produziram a partir da década de 1960 – o caminho que escolhi foi estabelecer um contraponto da obra dos três criadores. Monteiro Lobato dedicou boa parte de sua vida à construção de uma obra monumental para a infância brasileira. Zélia Gattai, leitora de Lobato, tornou-se escritora em sua maturidade. Jorge Amado, idealizador de uma obra também gigantesca, que colocou a Bahia e seus tipos humanos no mapa imaginário da literatura mundial, foi escritor de poucas obras destinadas ao público infantil e de várias obras apropriadas pelo público juvenil a partir de sua publicação. A pequena produção de Jorge Amado para crianças mostra preocupações do autor que perpassam toda sua obra: o amor como centro da vida, as ambiguidades que cercam a condição humana... Já a trajetória de Zélia Gattai espelha a condição da mulher na sociedade brasileira do seu tempo: o desejo de estudar sem a possibilidade de fazê-lo, a “destinação” para o casamento e depois, as possibilidades de expressão e publicação na maturidade. Espero haver contribuído para um panorama da obra dos dois autores em contraponto com o trabalho realizado por Monteiro Lobato.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge, *Navegação de cabotagem, apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

_____, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2007.

_____, *A bola e o goleiro*, São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2010.

GATTAI, Zélia, *Pipistrelo das mil cores*, São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2008.

_____, *O segredo da rua 18*, São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2009.

_____, *Jonas e a sereia*, São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2008.

_____, *Anarquistas, graças a Deus*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

MACHADO, Ana Maria, *Romântico, sedutor e anarquista: Como e por que ler Jorge Amado hoje*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2006.

***Cacau* n'A selva: amizade e aproximações literárias de Jorge Amado e Ferreira de Castro**

Tânia Ardito¹

A amizade

O romance *Cacau*, de Jorge Amado, chegou às mãos do escritor Ferreira de Castro de uma forma clandestina, pois era um dos muitos livros proibidos pela ditadura de Salazar. Dessa clandestinidade nasceu uma amizade aberta e fraternal, mantida por uma intensa troca de correspondência e alguns encontros, de que não podemos deixar de citar o célebre jantar na sala de espera do aeroporto de Lisboa: proibido de entrar em Portugal, Jorge Amado, que desejava encontrar o amigo português, manda um telegrama a Castro e este vai esperá-lo acompanhado de outros escritores, acabando por confraternizarem e jantaram sob os olhos atentos da polícia de Salazar².

¹ Universidade do Porto / CEAUP.

² Cf. Álvaro Salema, *Jorge Amado: o homem e a obra: presença em Portugal*, Mem Martins, Europa-América, 1982. Salema conta a história do famoso jantar ocorrido na sala de espera do aeroporto de Lisboa, através de depoimentos antigos do próprio Ferreira de Castro e também do depoimento de Jorge Amado.

Ferreira de Castro recebeu o romance *Cacau*, desconhecendo o seu autor e, segundo o seu próprio depoimento, não leu o romance de imediato. Mas quando teve a disposição e tempo para a leitura, ficou surpreendido:

O nome completamente desconhecido que o assinava impunha-se-me desde as primeiras páginas. [...] Sentia-se que a obra fora escrita por um autor que principiava, pois de quando em quando o livro acusava inexperiências. [...] Mas tudo isso era superado pelo talento de Amado.³

Ferreira de Castro, nas suas colaborações para a imprensa, escreveu muitos elogios ao jovem escritor. Quando o nome de Jorge Amado já era conhecido internacionalmente, o autor português se orgulhava de ter sido o primeiro a fazer referência impressa a Jorge Amado na Europa. Amado também escreveu artigos sobre Ferreira de Castro, muitos no *Boletim de Ariel*, como se pode ver numa carta de 10 de setembro de 1934, em que convida o escritor português a visitar o Brasil:

Acabo de voltar ao Rio e encontrei na Ariel a sua última carta. Agradeço os seus conceitos sobre *Cacau e Suor*. [...] Lhe envio um *Boletim de Ariel* onde falo em v. Aliás a nota está besta. Mas vale a intenção. [...] Porque v. não aparece por aqui de novo? Pelo que depreendo dos seus livros v. esteve aqui em 24. Gostaria de ser seu cicerone numa viagem longa através do Brasil.⁴

A viagem de Ferreira de Castro ao Brasil demoraria a acontecer. Antes disso, os dois se encontrariam pela primeira vez em Paris, na época do exílio de Amado. Sendo sempre admiradores recíprocos de

³ Retirado de antigo depoimento de Ferreira de Castro sobre o amigo Jorge Amado. Álvaro Salema, 1982, p. 32.

⁴ Carta de Jorge Amado a Ferreira de Castro, depositada no Museu Ferreira de Castro, localizado na cidade de Sintra. Vide Ricardo António Alves, *100 Cartas a Ferreira de Castro*, Póvoa de Santo Adrião, Europress, 2007, p. 48.

suas obras, mantiveram-se amigos, apesar de algumas divergências políticas. Amado, em meados dos anos 30, foi um grande defensor de Castro no Brasil; quando alguns críticos viam em *Emigrantes* e *A selva* uma escrita denegridora do país, uma nota do *Boletim de Ariel* dizia o seguinte:

Nesse grosso volume nada há dos romances de imaginação. Nada de civilizações estranhas, de sonhos de romancistas e *conteurs*, nada também de livro de sábio. Pode-se até afirmar que o pitoresco pouco aparece, sem atrapalhar o romance em coisa alguma. Mas temos em *Selva* o grande romance do Amazonas. O romance que a borracha (sua glória e queda) deu ao Brasil foi escrito por um português e publicado em Lisboa.⁵

A admiração que ambos sentiam foi referida de diversas formas. Em *Conversas com Alice Raillard*, Jorge Amado fez questão de falar sobre o amigo, sua importância pessoal e a admiração por suas obras. Esse sentimento traduziu-se numa série de atitudes, a mais importante das quais terá sido a de, em 1968, ter aceitado a candidatura ao Nobel promovida pela União Brasileira de Escritores apenas na condição de se tratar de uma candidatura conjunta com Ferreira de Castro. Isto apesar de nenhum dos escritores atribuir grande importância a prêmios⁶.

Amado e Cacau

Para alguns críticos, quando Jorge Amado publica *Cacau*, em 1933, inaugura no Brasil o chamado romance proletário, um contraponto à chamada literatura burguesa, como explica Eduardo Assis Duarte:

Ao mesmo tempo em que denuncia o modo de exploração capitalista e a visão de mundo que o sustenta, o *romance proletário*

⁵ Ricardo António Alves, 2007, p. 50.

⁶ “É claro que a minha reação foi absolutamente idêntica à tua. Não creio que prêmios literários, por mais importantes, possam ter qualquer influência sobre o teu ou o meu trabalho.” (Ricardo António Alves, 2007, p. 200).

contrapõe-se aos valores da literatura burguesa e às suas regras de operação. O oprimido ascende a herói e conta sua experiência como forma de extrair do fato narrado um saber transmissível a outrem.⁷

A nota de abertura de *Cacau* – em que Amado afirma ter feito a obra “com o mínimo de literatura” e pergunta “Será um romance proletário?” – constituiu o ponto de partida para a leitura dos críticos. Para os que se desagradam do romance, o mínimo de literatura é entendido como um romance sem grande preocupação com a forma, dado o empenho em transmitir uma ideia panfletária, o que explicaria também a falta de profundidade psicológica das personagens. Para os outros, o “mínimo de literatura” não é uma qualidade negativa, indicando apenas a falta de preocupação com o rebuscamento. Quanto à questão do romance proletário, o próprio Jorge Amado a explicaria mais tarde do seguinte modo:

Fazer um romance proletário era, evidentemente pura pretensão da minha parte. A consciência proletária ainda estava em formação num país que apenas começava a se industrializar [...] *Cacau* e *Suor* [...] significam meu encontro com a esquerda [...] e meu encontro com a literatura, com o romance proletário dos anos 20.⁸

A memória presente em *Cacau* é a do próprio Jorge Amado: embora a obra não seja uma autobiografia, as situações e personagens são retiradas de suas próprias experiências quando menino. Em um livro da década de 80 intitulado *O menino grapiúna*, o autor baiano conta sobre a sua infância e mostra como as experiências vividas, o contato com os trabalhadores, fazendeiros, as prostitutas e o povo da cidade eram importantes para ele quando escrevia um livro. Também fala de

⁷ Eduardo de Assis Duarte, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 30.

⁸ Jorge Amado, *O menino grapiúna*, Mem Martins, Europa-América, 1992, p. 50.

uma época em que a posse da terra era garantida através da violência, conta sobre os jagunços da fazenda e sobre a relação do menino Jorge com eles, destacando dois deles, Agemiro e Honório. Este último serviria de inspiração para a personagem Honório de *Cacau*. “Herói da tocaia e do cangaço”, com doze anos já matava com um tiro certo e, mesmo devendo um grande quantia de “saldo” para o coronel, não era dispensado por causa dos “serviços prestados”.

A inspiração de Jorge Amado – e, mais do que isso, a voz de suas obras – é o povo, sobretudo o povo da Bahia, com seus cantos, falares, miscigenação, religiosidade, sofrimentos e temperos:

Tudo quanto sei, tudo quanto fiz e interpretei, o melhor que saiu de mim, eu o recebi do povo baiano, sou eu o grande devedor, aquele que é grato e rende homenagem. [...] Tôda essa gente, Senhora minha, essa vasta e dramática humanidade, essa população romanesca, eu a fui buscar entre o povo da Bahia, e para a moldura do quadro, do painel, do mural, não quis outra paisagem, outro casario, outro mar senão os da Bahia.⁹

O romance *Cacau* é narrado em primeira pessoa por Sergipano, sendo a história construída de forma fragmentada, a partir de fragmentos de memórias. Esta fragmentação e a falta de linearidade foram apontadas por alguns críticos como falhas na estrutura do romance. Eduardo Assis Duarte, pelo contrário, aponta a fragmentação como modo de reforçar o testemunho:

O caráter de construção fragmentária mediada pela memória (com direito a supressões e esquecimentos), em vez de ressaltar a ficcionalização, visa a reforçar o tom testemunhal [...] aliando-se a isto o testemunho da sensibilidade, que transforma o texto em desabafo, sujeito aos “ímpetos” do protagonista.¹⁰

⁹ Jorge Amado, “Carta a uma leitora sobre romance e personagens” in AA.VV, *Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972, pp. 27, 36.

¹⁰ Eduardo de Assis Duarte, 1996, p. 52.

Por isso, quando o leitor pensa que o romance chega ao fim no momento em que o narrador coloca na narrativa cartas e bilhetes, surge mais um ímpeto dessa memória, o momento em que ele conta o desfecho de seu amor por Maria, a filha do coronel, que trataremos um pouco mais a frente.

Castro e *A selva*

Ferreira de Castro ficou órfão de pai aos 8 anos e aos 12 decidiu emigrar para o Brasil, embarcando no vapor *Jerôme*. Foi viver no Seringal Paraíso, na selva amazônica, destino de muitos que se deixaram seduzir pelo ciclo da borracha. No seringal trabalhou como caixeiro de um armazém, mas a experiência vivida e a convivência de perto com a exploração o marcou profundamente, como escreve no póstico de *A selva*:

Eu devia este livro a essa majestade verde, soberba e enigmática, que é a selva amazônica, pelo muito que nela sofri durante os primeiros anos da minha adolescência e pela coragem que me deu para o resto da vida.¹¹

Em outubro de 1914 deixa o seringal e, para sobreviver, trabalha colando cartazes ou como embarcadiço em navio de cabotagem no rio Oiapoque. Foi no Brasil que publicou os seus primeiros livros, *Criminoso por Ambição* e *Alma Lusitana*. Ferreira de Castro também utilizou a memória e as experiências vividas para escrever *A selva*. Mas, enquanto para Jorge Amado voltar no tempo e recordar lhe era natural, para Castro não; recordar a experiência foi um processo doloroso e amargo e só conseguiu escrever um livro sobre o que viveu 15 anos depois do regresso a Portugal.

Apesar da distância no tempo, recordar a experiência vivida na selva amazônica foi angustiante; muitas vezes o trabalho foi interrompido de livre vontade ou por obrigações, mas segundo o autor essas

¹¹ Ferreira de Castro, *A selva*, Lisboa, Guimarães & C.^a Editores, 1982, p. 16.

interrupções eram uma espécie de libertação. Castro recorreu à ficção para relatar a experiência, criando assim a personagem de Alberto. A ficção serviu-lhe para manter uma certa distância dos fatos narrados:

A vantagem de me libertar, por algum tempo, da atmosfera do livro, do passado que ressuscitava e se tornava presente com uma vitalidade angustiosa, pois se é verdade que neste romance a intriga tantas vezes se afasta da minha vida, não é menos verdadeiro também que a ficção se tece sobre um fundo vivido dramaticamente pelo seu autor.¹²

A selva conta a história de Alberto, um português monarquista que, após a derrota na batalha de Monsanto, vê-se obrigado ao exílio no Brasil, indo morar com o tio em Belém do Pará. Ao final do romance, após viver e sofrer uma outra forma da condição humana, Alberto diz não ser mais monárquico e nem republicano e sim que nutria o desejo de “justiça para todos”.

E é justamente na análise do humano que consiste a força do romance: apesar de o título *A selva* indicar que esta será a protagonista, o humano, seus instintos, suas reações e comportamento são o principal elemento do romance. E isso foi bem observado por Humberto de Campos em sua crítica:

Ele não foge à confissão do espanto que lhe causou a terra; [...] mas, em vez de pousar os olhos exclusivamente nas frondes largas, ou baixá-los sobre os pântanos [...] fixou-os especialmente no homem hóspede incômodo e heróico daquelas paragens, [...] ele fala do animal temerário que pretende subjugar-la, e que, vencido na sua luta com a terra virgem, rola morto, mas de bruços, mordendo-a ainda, e abraçado com ela.¹³

¹² Ferreira de Castro, 1982, p. 21.

¹³ A crítica de Humberto de Campos é citada como sendo a primeira de *A selva* no Brasil. Cf. Ferreira de Castro, *A selva*, Lisboa, Guimarães & C.^a Editores, 1982, p. 292.

Sergipano e Alberto: semelhanças e diferenças

E é essa mesma diferença das condições humanas, o motivo pelo qual o Sergipano de *Cacau* recusa o amor de Maria, a filha do fazendeiro, um amor que lhe traria uma vida melhor e lhe garantiria algumas terras, mudando a sua condição de alugado para patrão. No entanto, ele não se sente no direito de ser diferente dos outros trabalhadores que continuariam vivendo sob a exploração e comunica a decisão para Maria. É interessante notar que a decisão vem depois de Sergipano ver Honório, personagem que no livro não sabe o que vem a ser consciência de classe, mas sabe que existe algo como um sentimento de irmandade entre os trabalhadores. E é justamente quando o coronel manda matar um outro trabalhador, Colodino, que percebemos como Jorge Amado quis mostrar que essa consciência estava de alguma forma presente: no capítulo que tem como título *Consciência de classe*, ao ser perguntado o porquê de não ter matado Colodino, Honório responde que não matava trabalhador, não era um traidor, mas deixando claro que sentia que matar coronel era bom.

E é justamente a falta dessa consciência que espanta Alberto em *A selva*: ele mostra o inconformismo quando vê que são outros seringueiros que capturam os fugitivos do seringal Paraíso e nem ao menos ganham algo em troca ou alguma consideração por parte de Juca, o patrão. Mas mesmo decepcionado e com raiva desses seringueiros, ele ainda duvida de quem é realmente a culpa por essa falta de solidariedade, percebendo que os próprios seringueiros não tinham ideia da situação.

Também notamos que nessas escritas de experiências de Jorge Amado e Ferreira de Castro algumas histórias e situações são muito próximas ou quase idênticas, o que não significa que haja cópia de modelos; acontece apenas que os dois estavam inseridos em realidades que eram muito próximas. Apesar de uma certa diferença geográfica, Castro estava na região norte do Brasil e Amado ao sul do Nordeste,

a realidade de homens e mulheres era muito parecida, sendo marcada pela miséria, a exploração e as condições sub-humanas. Exemplo de uma situação praticamente idêntica em ambos os romances é o casamento com meninas: em *A selva*, Agostinho quer se casar com a filha de Lourenço e através da fala de uma personagem percebemos que, apesar do espanto de Alberto, a situação não era incomum; em *Cacau*, uma história muito parecida é contada a Sergipano enquanto estava no barco a caminho de Pirangi, acerca de um homem de sessenta anos que queria casar com uma menina de nove¹⁴.

Outra situação comum aos trabalhadores em ambas as obras são as dívidas com as despensas ou os armazéns das fazendas, propriedade dos fazendeiros e único local em que se podia comprar o mínimo necessário para o sustento, inclusive os instrumentos de trabalhos. Em *A selva*, Ferreira de Castro mostra como o patrão Juca Tristão registrava os abastecimentos e os empréstimos que prendiam por muitos anos um trabalhador no seringal. Jorge Amado também não deixou de anotar essa exploração: em *Cacau* é João Vermelho quem toma nota das compras dos trabalhadores.

Mas não podemos deixar de mencionar uma diferença fundamental entre Alberto e Sergipano: o modo como cada um encara certos acontecimentos e o modo como cada um se relaciona e se integra no meio. Vejamos o início dos dois romances. Em *Cacau*, Sergipano quando toma o barco para o sul da Bahia, logo se integra ao ambiente, conversando e interagindo com os outros passageiros. Em *A selva*, Alberto olha todos com estranheza e sente-se acima deles: quando é servida a primeira refeição da viagem, Alberto não vai buscar a comida, pois se recusa agir como os outros, espera e pensa que a sua comida virá da primeira classe, recusando uma porção que outro passageiro lhe oferece.

¹⁴ Como exemplo temos: “Se não for para Agostinho, para outro há-de ser. A mocinha já tem muitos focinhos atrás dos passos dela como tamanduá-bandeira cheirando os formigueiros...” (vide Ferreira de Castro, 1982, p. 150). “E [...] calcule vosmecê que um sujeito de uns sessenta anos queria casá com uma menina de nove. Eu que não deixei. Era uma estupidez. Mas o véio, coitado, há cinco anos que não via mulhé.” (vide Jorge Amado, 2001, p. 192).

Ao nível das práticas sexuais dos trabalhadores, o que para Alberto é horrível e causa nojo, é relatado por Sergipano em *Cacau* com naturalidade: trata-se do recurso a animais. Alberto fica mesmo indignado quando o outro seringueiro afirma que ele ainda se valerá do mesmo recurso¹⁵.

Essa diferença e o sentimento de não pertença também está marcado na forma de tratamento: enquanto em *A selva* o seringueiro Firmino tratava Alberto como “seu Alberto” mostrando um certo sentimento de inferioridade ou sabendo que de alguma forma, e apesar de estarem na mesma situação, eles não eram iguais (ou pelo menos não se viam assim, já que Alberto nunca pediu para ser tratado de outra forma), em *Cacau* isso não acontece.

Como conclusão percebemos que mais do que a similaridade de algumas experiências – o que aliás não podia deixar de acontecer, já que a realidade que ambos viveram era muito próxima –, o que torna os romances semelhantes está naquilo que os autores buscaram: mostrar e passar uma consciência e o modo como ela pode ser adquirida, convertendo-se em instrumento de ação sobre o mundo, numa busca da justiça social, através de uma ideologia que apregoava a igualdade e a liberdade do ser humano.

¹⁵ Exemplos dos relatos desses acontecimentos nas obras são: “– Também seu Alberto irá, um dia, laçar vaca ou égua... – Eu? Não diga isso! Proíbo-lhe que me diga isso, ouviu? [...] Lá dentro, deixou-se cair na rede, a lutar com os ascos que lhe incendiava os nervos. [...] Como a bordo, sentiu-se novamente diferente e de todo separado daqueles homens, pelo nojo que lhe provocavam.” (Ferreira de Castro, 1982, p. 122). Em *Cacau* temos: “Aos sábados íamos a Pirangi pôr o sexo em dia. Alguns levavam meses sem sair da fazenda e se satisfiziam nas éguas da tropa. Mineira, a madrinha da tropa, era viciada e disputada. Os meninos desde garotos se exercitavam nas cabras e ovelhas.” (Ferreira de Castro, 1982, p. 199)

Referências bibliográficas

AA.VV., *Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972.

ALVES, Ricardo Antonio, *100 Cartas a Ferreira de Castro*, Póvoa de Santo Adrião, Europress, 2007.

AMADO, Jorge, *O país do Carnaval, Cacau, Suor*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

_____, *O menino grapiúna*, Mem Martins, Europa- América, 1992.

_____, *Conversas com Alice Raillard*, Trad. Annie Dymetman, Porto, Asa, 1992.

AMADO, João Jorge, AMADO, Paloma e AMADO, Zelia Gattai. *Jorge Amado um baiano romântico e sensual: três relatos de amor*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

CAMPOS, Humberto, “Crítica brasileira” in CASTRO, Ferreira de, *A selva*, Lisboa, Guimarães & C.^a Editores, 1982.

CANDIDO, Antonio, “Poesia, Documento e História” in *Jorge Amado povo e terra*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972.

CASTRO, Ferreira de, *A selva*, Lisboa, Guimarães & C.^a Editores, 1982.

DUARTE, Eduardo de Assis, *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, Rio de Janeiro, Record, 1996.

REIS, Carlos, *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

SALEMA, Álvaro, *Jorge Amado: o homem e a obra – presença em Portugal*, Mem Martins, Europa-América, 1982.

TORRES, Alexandre Pinheiro, *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa, ICALP, 1983.

O milagre em Jorge Amado e José Rodrigues Miguéis: *Mar morto* e *O milagre segundo Salomé*

Teresa Martins Marques¹

Les miracles sont selon l'ignorance en quoi nous sommes de la nature, non selon l'être de la nature.

Michel Eyquem Montaigne, *Essais*, I, 23.

Falar de Jorge Amado e de José Rodrigues Miguéis pressupõe, desde logo, sabermos que o primeiro é onze anos mais novo do que o segundo, o que significa que Miguéis seguiu atentamente o percurso de Jorge Amado, sobretudo na sua fase inicial. Ele mesmo o refere num texto com data de 2 de Maio de 1974, inserto num volume póstumo:

nós, os portugueses dos anos 20 a 30, colhemos com entusiasmo os “modernistas” e os ficcionistas brasileiros do Nordeste – José Américo de Almeida, Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano

¹ Investigadora do CLEPUL.

Ramos, Raquel de Queiroz, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, o poeta Jorge de Lima, e tantos outros.²

Na mesma época em que o autor de *O país do carnaval* (1931) se revela como escritor, Miguéis manifesta confluência com os princípios ideológicos validados em *Cacau* (1933) e *Suor* (1934), como podemos observar na polémica que estalou nas páginas da *Seara Nova*, entre Março e Dezembro de 1930 e que levaria à saída de Miguéis da revista. Nela estiveram envolvidos, além de Miguéis, António Sérgio, Jaime Cortesão, Raul Proença, Câmara Reys e Castelo Branco Chaves, um ex-monárquico levado para a *Seara Nova Nova* por António Sérgio. Esta polémica revela-se muito importante, pois foi seguida de perto pelos intelectuais portugueses que estarão no final da década de 30 na origem do movimento neorrealista com pleno desenvolvimento ao longo da década de 40.

Vejamos, em linhas gerais, o que esteve em causa nesta polémica.

Castelo Branco Chaves publica na *Seara Nova*, a 20 de Março de 1930, um artigo intitulado “O conceito da revolução em Eça de Queiroz”. Nesse artigo, defendia que a Geração de 70 fora “das raras *élites* revolucionárias que Portugal possuiu, e das que mais nobre e persistentemente tentou empreender a reforma da mentalidade e dos costumes nacionais”. O artigo concluía, no essencial, que o fim superiormente revolucionário da obra de Eça de Queirós seria precisamente a transformação das mentalidades, cultivando-as, e a regeneração dos caracteres, melhorando-os.

Este texto não deixava de ter uma função exemplarmente pedagógica e teorizante, ou, pelo menos, assim foi lido pelo jovem Miguéis, que ao tempo se encontrava na Bélgica a frequentar o curso de Ciências Pedagógicas, na Universidade Livre de Bruxelas, o qual responde a Castelo Branco Chaves com dois artigos intitulados “Sobre os fins e a coragem nos meios de actuar”³.

² José Rodrigues Miguéis, *Aforismos & Desaforismos de Aparício*, (Org. e Introd. de Onésimo Teotónio Almeida), Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 42.

³ *Seara Nova*, n.^{os} 220 e 222, 18 de Setembro e 2 de Outubro de 1930.

Neles apresenta uma interpretação radicalmente diferente, defendendo que a Geração de 70 esteve longe de atingir o objectivo da transformação das mentalidades. Na sua argumentação, o jovem Miguéis visa directamente o que considera como ineficácia dos meios preconizados pela *Seara Nova*, no que se refere à implementação do seu ideário político. Vejamos o parágrafo mais importante da sua argumentação:

Se o Sr. Castelo Branco Chaves perguntasse aos componentes da *Seara Nova* se eles entendem que a República teria sido possível sem a revolução de 3 a 5 de Outubro de 1910, as respostas divergiriam talvez em aspectos de pormenor, mas o que alguns não poderiam negar é que se bateram, então e depois, para implantar e salvar a democracia em Portugal. Aí os tem o senhor envolvidos na condenação e no fumo do charuto do Ramalho! Todos lhe responderiam que os métodos dialécticos, a propaganda pela persuasão, a discussão libérrima, são em todo o caso preferíveis; mas que antes foi necessário partir as cadeias e os duros golpes que impediam a consciência democrática de se manifestar. Esse é que é o ponto importante. Por mim, não receio as contradições de que possam acusar-me. Entre a ideia de furar uma rocha e o meio ou o acto de a furar, vai um abismo. Ponhamo-nos todos – os idealistas, – em frente da rocha, a pensar que é preciso e útil fazer-lhe um furo, e digam-me se é possível admitir que a rocha, sob o esforço apenas da nossa ideação, se abrirá de lado a lado, a menos que à ideação passe a alucinação, se produza um milagre e nos ponhamos todos a gritar que a rocha se furou.

O milagre surge, neste contexto, como saída providencial e mítica e não como acção dos homens, conforme defende Miguéis:

Os meios de actuar, os instrumentos, a acção, são o prolongamento necessário das ideias. Quem aplaude estas e recusa aquelas, ou mente ao seu idealismo por inconsciência e estupidez, ou anda a embalar os outros e a deitar-lhes poeira nos olhos.

Em resposta, a direcção da *Seara* faz publicar a 30 de Outubro uma nota, assinada por Sérgio, Cortesão e Proença, demarcando-se das posições de Miguéis e expressando o seu apoio a Castelo Branco Chaves⁴:

Surpreendeu-nos o artigo em que o nosso querido amigo e camarada de luta Rodrigues Miguéis (cujo espírito é de ordinário tão penetrante e generoso) aprecia um anterior de Castelo Branco Chaves sobre o Conceito de Revolução em Eça de Queirós [...]. Por se tratar de um ponto doutrinal de capitalíssima importância, onde o mais pequeno mal-entendido poderia levar os nossos leitores a uma radical incompreensão das ideias da *Seara Nova*, parece-nos conveniente declarar que o pensamento social e político apresentado por Castelo Branco Chaves no seu artigo sobre Queirós concorda de maneira completa com as concepções de democracia que sempre defendemos na nossa revista – o que só por lapso de atenção não foi visto por Rodrigues Miguéis.

E mais adiante:

Foi sempre uma ideia básica, defendida por todos nós, a da necessidade absoluta de vastos movimentos de opinião pública, de prévios estudos de problemas concretos, de um esforço paciente para persudir [...]. Nem vemos que estes princípios impliquem em si a condenação total de certos métodos inevitáveis de luta, quando determinadas circunstâncias os imponham imperiosamente.

Miguéis não recusa a via revolucionária para a transformação social, enquanto que o ideário seareiro assenta basicamente na ideia reformista de revolução, pela evolução das mentalidades. Mas o que não deixa de ser curioso é que esta nota dos seareiros não exclui os outros “métodos inevitáveis de luta” e até mesmo porque os que escreviam

⁴ António Sérgio responderá ainda com os artigos “Sociedade e espírito, acção política e sinceridade intelectual” e “Sobre uma crise de consciência”, em 25 e 29 de Dezembro.

estas palavras encontravam-se exilados, justamente por terem participado, com tais “métodos inevitáveis de luta”, na fracassada revolução de 3 a 7 de Fevereiro de 1927. Miguéis afirma logo no *incipit* do seu primeiro artigo:

Aceito os homens como eles foram ou se nos mostram, e como as circunstâncias os forçaram a ser, com erros e virtudes, divergências, incapacidades e apostasias; não como o faria um seu contemporâneo, – mas com os olhos do meu tempo, uma certa noção de perspectiva e um sincero desejo de me libertar das “lições do passado”, dos exemplos da História, dos “mestres do pensamento”.

Sérgio responde ao jovem de forma algo sobranceira:

Tem todas as graças da adolescência tórrida a prosa caricatural deste jovem crítico, que nos está instruindo na *Seara Nova* sobre o dever social dos “intelectuais”. Não sei que alegam em sua defesa os membros restantes da “intelectualidade”. Eu vejo-me forçado a responder por mim – o que faço, aliás, de *mui mala gana*, porque estou cheinho de ocupações.

António Sérgio não teve em conta que o jovem Miguéis foi um dos que de *mui buena gana* defenderam literalmente a pele do Mestre, quando foi objeto do infame ataque dos integralistas... O problema essencial de Sérgio para com Miguéis explicitou-o aquele claramente no seu segundo artigo, referindo que o jovem vinha defendendo opiniões bolchevistas e que, no fundo, seria isso que os afastava. Miguéis abandona o grupo da *Seara*, após um dedicado trabalho de oito anos ao seu serviço.

Cinco anos depois, publica nas páginas d’*O Diabo* o conto “O acidente”, a 20 de Janeiro de 1935 (pp. 6-7). Considero este conto como o primeiro publicado entre nós de feição neorrealista. Ele foi sugerido ao autor, em 1933, por um desastre de trabalho, ocorrido num palacete em construção à avenida Columbano Bordalo Pinheiro, no qual morre

um jovem operário, tendo sido presenciado da janela da água-furtada onde então morava. Este palacete é tomado, no conto, como símbolo da opressão do regime, uma casa-monstro sorvedouro de dinheiro e de vidas humanas. A mãe do jovem operário, como se esperasse o milagre da sua ressurreição, continua a levar-lhe o almoço todos os dias.

Vejamos agora em que consiste o milagre⁵ no maior romance de Miguéis. A primeira edição de *O milagre segundo Salomé* surge em 1975⁶. Este romance fora escrito, intermitentemente, ao longo de trinta anos, mais precisamente entre as décadas de 30 e de 60. É a obra de uma vida de escritor e de cidadão, que está consciente da impossibilidade da sua publicação, no quadro político da ditadura, cujo advento é veementemente satirizado na intriga romanesca.

O milagre segundo Salomé constitui o terceiro volume de um tríptico de Lisboa, iniciado com *A Escola do Paraíso* (1960), o qual ficou incompleto, já que o segundo volume, anunciado com o título *Filhos de Lisboa*, nunca chegaria a ser publicado.

Grande fresco da sociedade lisboeta, retratando exemplarmente a ambiência depressiva que correspondeu à degradação dos sonhos da República e ao ressurgimento do mito do Salvador da Pátria, *O milagre segundo Salomé* assume uma inequívoca dimensão satírica, visando os monárquicos decadentes, protagonizados pelos Mendanhas, os republicanos “vendidos” à alta Finança, como Severino Zambujeira e Mota-Santos, a facção oportunista da Igreja Católica, representada pelo Có-

⁵ José Rodrigues Miguéis havia publicado um conto em que o milagre surge na titulação: “O milagre de Joane” (*Seara Nova*, n.º 26, Agosto-Setembro de 1923): “Iniciei-me na *Seara Nova* com «Milagre de Joane», um conto de feição mística em que sem o saber, plagiei o Padre Manuel Bernardes, disse-mo António Sérgio caridosamente” (Nota do autor à 2.ª edição de *Páscoa feliz*, 1958).

⁶ *O milagre segundo Salomé*, Lisboa, Estúdios Cor, 1975. Subtítulo: “Lenda contemporânea”, sendo este subtítulo um evidente erro editorial já que José Rodrigues Miguéis diz claramente na “Nota do Autor”: “Estive tentado a subintitulá-lo «Lenda (ou Crónica) contemporânea»: inibiu-me disso o receio de que alguém visse nele um comentário ao tempo presente – coisa absurda, visto tratar-se aqui do distante passado e de outras instituições, e ter sido escrito o romance há longos anos.” (José Rodrigues Miguéis, 1975, vol. II, p. 348)

nego Laborim, as multinacionais tentaculares e os seus testas de ferro como Vanden-Beurs, os militares oportunistas, simbolizados pelo General Abílio Belmarço e Couto, que marcha sobre Lisboa para “salvar a Pátria”. É, pois, como romance de espaço que atinge a importância que hoje lhe é conferida, sendo igualmente relevante a dimensão psicanalítica, a fundura de angústia existencial da personagem baptizada com o nome de Dores, sendo Salomé o seu “nome de guerra”.

O milagre ocorrido numa sexta-feira, 13 de Abril (Miguéis evitou cuidadosamente o mês de Maio) no cerro de Lapa d’Ursos, sobranceiro ao lugarejo de Meca (nome altamente significativo, porque ligado a outras aparições do Arcanjo Gabriel, ao profeta Maomé), será inevitavelmente associado pelo leitor às aparições da Cova da Iria. O escritor tem absoluta consciência de que este é um problema delicado e por isso faz saber na “Nota do Autor” que

qualquer semelhança entre este “milagre” e algum milagre do mundo não ficcional deve-se apenas a uma assimilação lógica ou formal e não ao desejo de fazer proselitismo ou de rebater o segundo.⁷

O objectivo do romance é bastante mais ambicioso e inteligente: fazer a denúncia dos mitos salvíficos, que retiram aos homens a capacidade de agir por suas próprias mãos, de transformar as suas vidas e o mundo que é o seu, alienando a vontade e transferindo a responsabilidade que deveria ser sua, para uma entidade protectora, que tanto poderá chamar-se Senhora de Meca – a salvadora das almas – como General ABC – o salvador da Pátria.

Se proselitismo se faz neste romance será a favor da acção contra a demissão. Se alguma coisa se rebate, não será certamente a fé dos crentes, mas antes o oportunismo dos vendilhões de vários templos, em todos os tempos. De uma forma inteligente e imparcial, Miguéis constrói uma crítica sarcástica e impiedosa sobre os fenómenos considerados “milagres” não apenas no foro religioso, mas também relativamente

⁷ José Rodrigues Miguéis, 1975, vol. II, p. 348.

a outras concepções políticas de paraísos na terra, de que claramente se distancia. Num interessante diálogo entre um jornalista jacobino e anticlerical, émulo de Mota-Santos, da *Nação Republicana*, e o cronista d'A *Sementeira* (*Seara Nova*), Gabriel Arcanjo, fica clara, para nós, essa posição imparcial de Miguéis, resultante de sérias meditações sobre os perigos do dogmatismo. O jornalista da *Nação Republicana* afirma: “Mística, religião, igreja, reacção, vem tudo a dar na mesma [...] Não dizem vocês que a religião é o ópio do povo?”⁸. Gabriel representa a voz da *sagesse* respondendo-lhe: “A política, as ideias, as doutrinas, os regimes, transformam-se em ópios muitas vezes também, e até no oposto do que pregam”⁹.

São muitos os *milagres*, ou muitas as acepções de milagre neste romance. A primeira ocorrência do termo *milagre* encontramos-la no título da fita *O milagre do convento* visionada por Dorcas e Tesouras / Cutileiro, o velho sedutor em quem ela projectará a função paterna. Esta fita funcionará desde logo para o leitor como indiciante do futuro da própria história de Dorcas:

foram ao Chantecler ver a história duma criança que a mãe, abandonada pelo sedutor, ia entregar nos braços da Virgem Maria, no claustro dum convento.¹⁰

História no sentido retrospectivo e prospectivo: da infância de Dorcas, a narrativa dá-nos a imagem de um pai ausente no Brasil, da mãe precocemente morta e da criança entregue à protecção da madrinha celestial – a Senhora das Dorcas –, que desempenhará um papel decisivo na história do *milagre*. Da mesma feita, o filme anuncia prospectivamente, como se de um aviso do destino se tratasse, que a história amorosa de Dorcas e do Tesouras/Cutileiro sofrerá um corte: o filho nado-morto aumentará a solidão de Dorcas, abandonada pelo “seu velho”. Será ainda

⁸ José Rodrigues Miguéis, 1975, vol. II, p. 272.

⁹ José Rodrigues Miguéis, 1975, vol. II, p. 272.

¹⁰ José Rodrigues Miguéis, 1975, vol. I, p. 40.

o milagre que alimentará a esperança da personagem ao ser escoraçada, grávida, da casa onde servia:

Carregando o ventre e a maleta, desceu pela Estefânia, à Carreira dos Cavalos, dali ao Campo de Sant'Ana e foi sentar-se num banco do jardim, como se vagamente esperasse a repetição do milagre.¹¹

Neste passo, Dorés recorda o primeiro encontro com “o seu velho”, ignorando ainda tratar-se de um farsante, pelo que a ingénua rapariga interpreta o encontro como algo que miraculosamente lhe aconteceu. Para o leitor, menos crédulo do que a personagem, visto que foi avisado pela história da fita do animatógrafo, tal encontro não terá qualquer viabilidade, pois sabe que Dorés está entregue à solidão e ao abandono, não já num banco da Avenida da Liberdade (irónico nome neste contexto), mas no jardim do Campo de Sant'Ana, de seu nome verdadeiro e pressagiente – Campo dos Mártires da Pátria. Um novo martírio à espera em casa de Dona Rosa, à Travessa da Queimada (estando grávida e sendo obrigada a atender a clientela) e é como “milagre” que Severino Zambujeira refere a passagem da jovem por aquele antro, mantendo-se ingénua e simples como “uma flor no paul”¹². Note-se que a personagem de Miguéis, autora involuntária do *milagre*, só é prostituta de corpo e não da alma, sendo aliás apresentada com uma notória dimensão de frigidez até ao seu encontro com Gabriel, o que impede, desde logo, uma leitura iconoclasta do romance no processo de identificação/visualização entre a Senhora das Dorés e Salomé. Como *milagre* interpretará ainda a descoberta que fará do prazer na companhia do jornalista seareiro que lhe ensinará os caminhos do corpo e do espírito.

Num extenso monólogo interior que nos revela Severino reflectindo sobre as suas contradições no domínio do erotismo, projectadas nas

¹¹ José Rodrigues Miguéis, 1975, vol. I, p. 85.

¹² José Rodrigues Miguéis, 1975, vol. I, p. 77.

fantasias que idealiza para Salomé, reclama, também ele, um milagre, fórmula resolvente de uma equação insolúvel:

Com dois amores te quero. E o que te peço é talvez o milagre –
o milagre de seres dos outros com volúpia e paixão, e só minha
com ternura e pureza!¹³

Esta confissão de Severino encontra eco na seguinte afirmação do narrador:

A maioria dos homens vivem entalados numa insolúvel contradição: querem a fêmea sabida, mas pura; facilmente exaltada, mas submissa e fiel. Como conciliar tais opostos numa só pessoa?¹⁴

Para a resolução da complicada situação política do país, o Dr. Monsanto reclama também um milagre, que outro não é senão o almejado Messias-Salvador, mas expresso agora com a nota humorística e simpática do médico discípulo de Freud e Jung: “Cá na terra só um milagre. E milagres, Zambujeira amigo, estão pela hora da morte!”¹⁵.

O desenvolvimento que a *Sociedade do Prodígio de Meca* proporcionou ao turismo da região, teve como consequência positiva que as esburacadas estradas fossem finalmente consertadas, o que levou Gabriel a comentar com Salomé: “Aí tens tu um autêntico milagre!”¹⁶.

No romance lírico *Mar morto*¹⁷ (1936), a gente do cais acredita no destino do mar prefigurado no desejo de Iemanjá, a mulher que só os mortos vêem, da qual depende a vida ou morte dos marinheiros. Os dois personagens mais instruídos – a professora Dona Dulce e o médico Dr. Rodrigo – acreditam num milagre, lido como metáfora de

¹³ José Rodrigues Miguéis, 1975, vol. I, p. 338.

¹⁴ José Rodrigues Miguéis, 1975, vol. I, p. 166.

¹⁵ José Rodrigues Miguéis, 1975, vol. I, p. 344.

¹⁶ José Rodrigues Miguéis, 1975, vol. I, p. 305.

¹⁷ Jorge Amado, *Mar morto / Capitães da areia*, Obra Conjunta, vol. III, Texto integral e definitivo fixado por Paloma Amado e Pedro Costa sob orientação do Autor, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

um outro tempo, um outro mundo politicamente melhor, numa palavra a revolução social:

Dulce espera um milagre. Virá assim de repente, como uma tempestade. Tudo mudará e será belo. Será belo como o mar. E se um dia for ela quem saiba a palavra que provoque o milagre e se for ela quem a diga a essa gente do cais? Então merecerá, em verdade, que a chamem de boa e que tragam o que de melhor têm em casa quando ela os visitar.¹⁸

No casamento de Livia com Guma, a professora Dulce trava um diálogo com o médico ainda mais conclusivo da leitura metafórica de cariz ideológico e social que o milagre assume neste romance:

Eu espero um milagre. Não sei o quê, mas espero.

Livia sorria lá na frente para dona Dulce. O doutor Rodrigo suspendeu a gola da capa:

– Só mesmo um milagre. Isso prova que você ainda tem fé no seu Deus. Já é alguma coisa. Eu já perdi a fé na minha deusa.¹⁹

Mas não é sobre religião que dona Dulce fala e assim o diz:

Não é mais um milagre do Céu que eu espero. Já roguei muito aos santos e assim mesmo os homens e as crianças morreram. Mas eu tenho fé, sim. Tenho fé, Rodrigo, nesses homens. Uma coisa me diz que eles é que farão o milagre...²⁰

E Rodrigo inquire:

– Que milagre, Dulce? Que milagre?

Ela estava transfigurada, parecia uma santa. Os olhos doces corriam para o mar. Uma criança veio e ela descansou a mão descarnada na sua cabeça:

– Um milagre, sim.²¹

¹⁸ Jorge Amado, 2000, p. 55.

¹⁹ Jorge Amado, 2000, p. 142.

²⁰ Jorge Amado, 2000, pp. 142-144.

²¹ Jorge Amado, 2000, p. 144.

Dona Dulce vai agora descrever o milagre que espera e que mais não é senão a melhoria das condições de trabalho da gente do cais e um futuro decente para os seus filhos, uma vida digna, em suma:

Você nunca imaginou esse mar cheio de saveiros limpos, com marítimos bem alimentados, ganhando o que merecem, as esposas com o futuro garantido, os filhos na escola não durante seis meses, mas todo o tempo, depois indo aqueles que têm vocação para as faculdades? Já pensou em postos de salvamento nos rios, na boca da barra? Às vezes eu imagino o cais assim. . .

A criança ouvia silenciosa e sem compreender. A noite úmida, o mar parado. Tudo triste e sem beleza. A voz de Dulce:

Um milagre desses homens, Rodrigo. . . Assim como a lua nessa noite de inverno. Clareando tudo, embelezando tudo.²²

A noite iluminada pela lua transforma-se em claro símbolo desse milagre futuro:

Rodrigo olhou para a lua que subia no céu. Era cheia e iluminava tudo, transfigurando o mar e a noite. As estrelas surgiam, uma canção veio do forte velho, os homens não iam mais curvados, o cortejo nupcial era belo. A umidade da noite desapareceu, ficou o frio seco. A lua clareou a noite do mar. Mestre Manuel ia abraçado com Maria Clara e Guma sorria para Lúvia. Dr. Rodrigo olhou para o milagre da noite. A criança sorria para a lua. Dr. Rodrigo se apercebeu então do que Dulce dizia. Botou a criança no braço. Era verdade. Um dia aqueles homens realizariam um milagre assim. Disse baixinho a Dulce:

– Eu acredito.

O cortejo entrava na casa de Guma. O velho Francisco gritava:

– Entra gente, que a casa é de todos. É pobre mas é do coração.

Quando Dr. Rodrigo e D. Dulce passaram ele perguntou:

– Falavam do casório próximo?

Dr. Rodrigo respondeu:

²² Jorge Amado, 2000, p. 144.

- A gente falava de um milagre.
- Já se foi o tempo dos milagres. . . – riu Francisco.
- Ainda não – atalhou dona Dulce. – Mas o milagre agora é outro. A lua entrava pela janela.²³

Fica bem claro que, da perspectiva de Dona Dulce e do Doutor Rodrigo, a lua a entrar pela janela, representa a luz da razão que iluminará a mente daqueles homens que os levará a encontrar o caminho que transformará as suas vidas. É o proselitismo de Jorge Amado que ilumina esta página de *Mar morto*.

O milagre final e decisivo do romance de Miguéis é rigorosamente o mesmo que vemos em *Mar morto*. Dona Dulce e Rodrigo conversam na presença de uma criança que simboliza o futuro, a geração dos que hão de realizar o milagre. Do mesmo modo, em Miguéis, a criança que Salomé carrega no ventre tem rigorosamente a mesma função simbólica dos que hão de mudar o futuro do país. É a lua que ilumina a cena em Jorge Amado. Em Miguéis é o sol que rompe pela manhã que ilumina a cena em que Salomé comunica a Gabriel a gravidez:

Na claridade azul-rosada do amanhecer podia ver-lhe agora as linhas do rosto, a ruga de reflexão na testa, os olhos abertos. Tocou-lhos com um dedo:

– Porque choras tu, meu querido? Ficaste triste?

Triste! Não – alegre, alegre como o dia que rompe!

Para ele que começava a ver desaparecer o mundo em que crescera, seu húmus e alicerce, e assistia à ruína da sua gente, e tinha do futuro os mais negros pressentimentos, um filho era a contra-afirmação da vida, um desafio lançado à morte e à dissolução [...]

– Esse é o teu milagre, filha. O Milagre segundo Salomé. . .

Animado pela esperança de futuro, que o filho representa, Gabriel começa a escrever o seu romance com este título, com as exactas palavras do *incipit* do romance que acabámos de ler, fazendo confluir

²³ Jorge Amado, 2000, pp. 144-145.

em Miguéis vida e escrita, autor e personagem, na conquista da “liberdade interior, da qual talvez saísse um dia outra e maior liberdade, sua e dos homens.” Com esta frase encerra o romance, apontando para “*les lendemains qui chantent*”, conforme os versos²⁴ de Paul Vaillant-Couturier retomados no título da autobiografia póstuma²⁵ (1947) de Gabriel Péri, fuzilado pelos alemães em 1941, frase que se tornaria, entre a esquerda revolucionária, o símbolo do mito do futuro radioso, abundantemente documentado na escrita neorrealista.

O milagre segundo Salomé revela, por parte do seu autor, um fino conhecimento de teoria económica e política, nomeadamente os três capítulos da sátira ao capitalismo intitulados “Elogio do ‘nosso’ Vandenberg, ou o Perfeito-Homem-de-Bem” que mostram aprofundadas leituras de Paul Sweezy, nomeadamente a *Teoria do desenvolvimento capitalista*²⁶. Sweezy é um grande ideólogo da esquerda, não apenas americana e europeia, fundador da *Monthly Review* em que colaboram Sartre, Charles Bettelheim, Che Guevara, mas também Einstein, que logo no primeiro número de Maio de 1949, aí publica o célebre artigo “*Why socialism?*” no qual denuncia o poder dos monopólios, e aponta um caminho através do qual os meios de produção sejam utilizados para uma maior justiça social, para que finalmente se possa sair do que designa de “fase predadora do desenvolvimento humano”.

O criador da teoria da relatividade – restrita e generalizada – não é um pensador político ingénuo e, justamente por isso, no final desse artigo, debate a necessidade de combater a burocracia estatal, em defesa dos direitos do indivíduo, em clara alusão à política da URSS, que

²⁴ Canção *Jeunesse*, de Paul Vaillant-Couturier e Arthur Honegger (1937).

²⁵ Gabriel Péri, *Les lendemains qui chantent*. Autobiografia póstuma (1947) que contém uma carta de despedida redigida na véspera da execução. Esta carta inclui a seguinte frase: “*Je crois toujours cette nuit, que mon cher Paul Vaillant-Couturier avait raison de dire que le communisme est la jeunesse du monde et qu’il prepare les lendemains qui chantent.*”

²⁶ Paul M. Sweezy, *Teoria do Desenvolvimento Capitalista* (Tradução de Waltensir Dutra), Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1962.

Miguéis denuncia também no romance *Nikalai! Nikalai!*²⁷, onde se faz o retrato satírico da comunidade russa na Bélgica, esperando milagrosamente “Nikalai” (Nicolau II), o czar salvador, mas onde se faz igualmente a crítica ao bolchevismo e em particular ao stalinismo, adiantando muitos argumentos que só a partir da década de 80 seriam amplamente confirmados, relativamente aos regimes de Leste. Não sendo um escritor neorrealista de escola, as temáticas migueisianas confluem, em grande parte, com as dos escritores que veem a escrita como meio de acordar consciências e transformar o mundo. O jornalista Gabriel, de José Rodrigues Miguéis, ou a professora Dulce, de Jorge Amado, acreditando nesse difícil milagre do futuro radioso, salvam-se pela esperança de o construírem.

²⁷ *Nikalai! Nikalai!* seguido de *A múmia*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1971.

Lazarillos na boa terra: considerações acerca do gênero picaresco na obra de Jorge Amado

Wagner Trindade¹

O presente trabalho visa a um estudo acerca do processo picaresco presente em personagens das obras *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* e *Capitães da areia*, de Jorge Amado. A análise em relação à construção dos personagens Quincas e Sem-Pernas será o recorte inicial para o estudo desse tema nas obras. Levando-se em consideração os aspectos sociais e históricos que formaram a personalidade deles no romance, analisaremos seu comportamento e suas tomadas de decisão, que manifestarão o viés pícaro que os caracterizarão no decorrer de toda a trama romanesca.

Nos estudos de literatura sobre o gênero picaresco, poucos romances contemporâneos têm sido analisados à luz desse modo narrativo. Neste trabalho estudaremos o tema da picardia sob duas perspectivas: a do protagonista, no caso de Quincas Berro d'Água, e a do personagem

¹ Mestre em Estudos de Literatura, Professor e Coordenador do Curso de Letras da Faculdade Cenecista de Itaborá (UFF / FACNEC).

secundário, em relação a Sem-Pernas. Ou seja, analisaremos esse fenômeno a partir da observação dos aspectos que aproximam esses personagens, procurando relacioná-los a momento histórico apresentado por Jorge Amado em suas obras e às condições sociais que possibilitaram a construção desses tipos no universo da Bahia do século XX.

Antes, contudo, de nos aprofundarmos no caráter picaresco das obras amadianas, é necessário consolidar alguns pressupostos acerca do conceito e dos elementos históricos que permitiram o surgimento de uma literatura denominada picaresca, com estrutura definida e elementos característicos.

Nos primórdios da literatura picaresca

Durante muitos séculos, a literatura tratou de temas e personagens situados no topo da hierarquia social. Seus enredos se baseavam em fatos que evidenciavam o modo de vida, aspirações e perspectivas das elites da sociedade. Não importava a que se referisse, o objeto narrado correspondia a um interesse da classe mais elevada.

Levando em consideração a máxima de que a literatura reflete o momento da sociedade que retrata, fazia-se necessário uma reformulação no ponto de vista da criação ficcional. Não se podia mais admitir que as produções literárias se restringissem a heróis que doavam suas vidas aos interesses de uma coletividade, seja ela uma família ou uma nação. O ideal de um herói, dotado de uma *areté*² guerreira, que contemplava os ideais do povo e que oferecia sua vida por um lugar na história, tão presente nas épicas greco-romanas, já não satisfazia a uma sociedade que caminhava exatamente na contramão desse sentimento.

² Na cultura grega, *areté* significa, em termos gerais, *excelência*, *virtude*. Na épica homérica, modelo basilar da concepção de *virtude* nas epopéias, significa “a força e a destreza dos guerreiros ou lutadores e, acima de tudo, heroísmo, considerado não no nosso sentido de ação moral e separada da força, mas sim intimamente ligado a ela”. Werner Jaeger, *Paidéia. A formação do Homem Grego* (Tradução de Arthur M. Parreira), 4.^a ed., São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 27.

Como demonstra Mário González, a modificação das narrativas dita o tom na mudança da perspectiva literária do ocidente:

já não estamos perante a reiteração de um estereótipo narrativo que não pode sofrer maiores variações, como era o caso dos heróis das novelas de cavalaria. O texto não mais será a expressão do que acontece a alguém, mas do homem existindo no que acontece.³

Diante desse panorama, a Europa, mais precisamente a Espanha da metade do século XVI, torna-se o cenário para o surgimento de uma narrativa que foge totalmente aos padrões existentes na literatura de seu tempo. Nasce uma forma de composição que não mais representará a alta casta da sociedade nem para ela será criada. Do contrário, será uma narrativa que promoverá a entrada da periferia na “grande” literatura, revelando as mazelas, as desventuras e as peculiaridades de um grupo sem voz e sem vez. E o porta-voz dessa coletividade marginal será o pícaro, personagem principal das histórias intituladas de *narrativas picarescas*. Essa nova modalidade de criação literária será inovadora, não só na perspectiva analítica, mas também na forma de narrar, pois

nela, ao contrário dos costumeiros relatos das aventuras de fantásticos cavaleiros andantes ou de inverossímeis pastores polidamente apaixonados, os próprios protagonistas – na maioria dos casos – contam suas vidas de marginalizados em luta pela sobrevivência.⁴

Essa ruptura, promovida pelo aparecimento do “gênero picaresco”, revela, além do evidente movimento de atualização dos temas narrativos, um desejo da literatura de buscar a veracidade do momento vivido, uma tentativa de tornar verossímeis as condições de vida, os percalços e os paradigmas da sociedade. Pode parecer simplório ou soar como uma

³ Mario González, *O romance picaresco*, Série princípios, São Paulo, Ática, 1988, p. 9.

⁴ Mario González, 1988, p. 5.

tendência natural na literatura, mas essa busca significa uma transformação no objeto da narrativa, que deixa de prestar-se à simples imitação de modelos tradicionais e que não mais se mostram palpáveis, e passa a se preocupar com uma imitação dos aspectos humanos, sociais e de todas as suas vertentes, sejam elas de beleza, de horror, de heroísmo ou de desonestidade.

Com a busca pelo verossímil, os romances picarescos acabam por revelar todas as inconsistências da sociedade, que nem de longe é aquela idealizada pelas novelas de cavalaria. Assim, a narrativa deixa de ser um retrato imaginativo e ilusório e passa a ser um espelho, revelando todas as imperfeições e cicatrizes daquele grupo social que retrata. Segundo González:

o pícaro é a paródia do processo de ascensão dentro de uma sociedade que rejeita os valores da burguesia e onde o parecer tinha prevalência sobre o ser. Assim sendo, o pícaro finge do começo ao fim ser o que não é; e denuncia com isto uma sociedade cujo comum denominador é a hipocrisia.⁵

A essência desmistificadora e de denúncia que caracterizará o romance picaresco será também o elemento que propiciará a permanência desse tipo de literatura durante vários séculos, não somente na Espanha do século XVI. Aparecendo diferente em cada momento histórico-social, o picaresco manterá sua diretriz satírica essencial e se revelará vivo no interior dos romances modernos, sempre retratando as nuances do meio a que pertence. Sobre essa herança picaresca, Bronislaw Geremek pontua que:

O portador dessa mensagem, o pícaro, vagabundo, malandro, aquele que acumula várias profissões, do mendigo a ladrão, passando pelo servidor, representa no entanto um tipo de herói ou de anti-herói que a literatura picaresca espanhola introduz na li-

⁵ Mario González, 1988, p. 43.

teratura mundial e que encontra uma continuação até na ficção literária dos nossos dias.⁶

O pícaro: protagonista anti-herói

O personagem central desse novo modelo narrativo é o pícaro. As primeiras narrativas que consolidaram o gênero picaresco – notadamente o trio *Lazarillo de Tormes* (autoria anônima), *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, e *História de la vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo – desenvolveram um personagem paradigmático (embora com nuances evolutivas), que se caracteriza pela baixa condição social – fruto de uma origem miserável ou de uma falência da família – que busca ascender socialmente por todos os meios possíveis, como a trapça, o roubo e a dissimulação. Bronislaw Geremek nos fornece uma consistente definição acerca da figura do pícaro quando o caracteriza como

um homem privado de qualquer propriedade, que dispõe apenas das próprias mãos, de uma experiência de vida e de sua engenhosidade para a obtenção dos meios de sustento. É pessoalmente livre, não depende de ninguém, é dono de suas próprias decisões, e se presta um serviço a alguém é por sua própria escolha, à procura de uma vida cômoda, mas essa dependência do serviço não tem caráter permanente.⁷

A sólida construção do personagem pícaro nas obras clássicas espanholas permite a consolidação das obras picarescas, tornando-as modelos de um gênero de produção narrativa inovador e, ao mesmo tempo, mais adequado para aquele momento histórico (século XVI),

⁶ Bronislaw Geremek, *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura europeia* (Tradução de Henryk Siewierski), São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 201.

⁷ Bronislaw Geremek, 1995, p. 240.

que tinha como principal convenção literária as narrativas de cavalaria. Nessa perspectiva, Mario Gonzalez define o romance picaresco como

a pseudo autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista.⁸

As tintas que marcam a construção do personagem pícaro contribuem para que essa modalidade narrativa permaneça e se atualize na literatura. Ainda que o contexto espanhol do século XVI seja único, o caráter denunciador e satírico da picaresca se mantém vivo em diversas obras literárias. Jorge Amado oferecerá à literatura brasileira alguns bons exemplares desse gênero, por meio do caráter crítico e satírico de seus romances e novelas.

Quincas Berro d'Água e a sedução pela picardia

O texto de Jorge Amado que nos serve de ponto de partida para a análise do gênero picaresco se caracteriza justamente por apresentar um personagem que não principia como pícaro. Joaquim Soares da Cunha, funcionário público, marido e pai exemplar, não apresenta em si nenhum traço que o assemelhe à figura marginal e periférica do pícaro.

No entanto, o movimento que transforma o pacato cidadão no famoso *Quincas Berro d'Água*, conclamado “rei dos vagabundos da Bahia” segue a mesma perspectiva das narrativas picarescas, que é a denúncia de uma sociedade onde as aparências prevalecem, onde a hipocrisia ditava as regras de convivências entre as pessoas. E o que era exatamente o antigo Joaquim Soares senão um personagem que fingia

⁸ Mario González, *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*, São Paulo, Nova Alexandria, 1994, p. 263.

ser o que não era, tal como Mário Gonzalez conceitua o pícaro? Jorge Amado acentua esse traço em vários momentos de sua narrativa:

Quincas Berro D'água, ao morrer, voltara a ser aquele antigo e respeitável Joaquim Soares da Cunha, de boa família, exemplar funcionário da Mesa de Rendas Estadual, de passo medido, barba escanhoadada, paletó negro de alpaca, pasta sob o braço, ouvido com respeito pelos vizinhos, opinando sobre o tempo e a política, jamais visto num botequim, de cachaça caseira e comedida.⁹

Dessa maneira, assim como acontece com o pícaro, é a sociedade a principal responsável pelo surgimento de Quincas. A necessidade de fugir dos paradigmas enclausurantes impostos pela sociedade impulsionaram o ilibado Joaquim Soares da Cunha à transformação, verificada na narrativa, para *Berro d'Água*, dicotomia claramente expressa na descrição de sua morte:

Era o cadáver de Quincas Berro D'água, cachaceiro, debochado e jogador, sem família, sem lar, sem flores e sem rezas. Não era Joaquim Soares da Cunha, correto funcionário da Mesa de Rendas Estadual, aposentado após vinte e cinco anos de bons e leais serviços, esposo modelar, a quem todos tiravam o chapéu e apertavam a mão. Como pode um homem, aos cinquenta anos, abandonar a família, a casa, os hábitos de toda uma vida, os conhecidos antigos, para vagabundear pelas ruas, beber nos botequins baratos, freqüentar o meretrício, viver sujo e barbado, morar em infame pocilga, dormir em um catre miserável? [...] Loucura não era, pelo menos loucura de hospício, os médicos tinham sido unânimes. Como explicar, então?¹⁰

Por sua constituição invertida, já que faz o movimento contrário dos pícaros tradicionais, Quincas Berro d'Água pode ser classificado como

⁹ Jorge Amado, *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, Rio de Janeiro, Record, 1999, p. 12.

¹⁰ Jorge Amado, 1999, p. 15.

uma espécie de “pícaro na contramão”, pois assume características típicas do pícaro, sem os elementos geradores dos cânones picarescos, como a origem miserável, a necessidade de sobrevivência pela trapaça. Entretanto, ainda assim, é impossível não associá-lo à picardia quando nos deitamos à obra de Jorge Amado e observamos a caracterização de Quincas, em diversos momentos da narrativa, sempre associado a elementos próprios desse “estilo de vida”:

Dez anos levava Joaquim essa vida absurda. *Rei dos vagabundos da Bahia*, escreviam sobre ele nas colunas policiais das gazetas, tipo de rua citado em crônicas de literatos ávidos de fácil pitoresco, dez anos envergonhando a família, salpicando-a com a lama daquela inconfessável celebridade. O *cachaceiro-mor de Salvador*, o *filósofo esfarrapado da rampa do Mercado*, o *senador das gafieiras*, Quincas Berro Dágua, o *vagabundo por excelência*, eis como o tratavam nos jornais, onde por vezes sua sórdida fotografia era estampada.¹¹

Embora não fosse dotado dos traços picarescos citados anteriormente, há outros elementos desse gênero que se verificam em Quincas. Um deles é a itinerância constante. Se observarmos os pícaros basilares, *Lazarillo*, *Guzmán* ou *Pablos*, podemos observar que estes personagens jamais se imobilizam durante o percurso narrativo. Independente dos motivos – que podem ser as más ações que levam às fugas ou o prazer da liberdade –, o nomadismo caracteriza os pícaros. O nomadismo caracteriza Quincas também, que vive em lugar nenhum, mas que está em todo o lugar – na “rampa do mercado”, na “entrada do Elevador Lacerda”, no “átrio da igreja do Pilar” ou em qualquer outro ponto onde se concentram os vagabundos da Bahia. Lá também é o lugar de Quincas.

Um outro ponto importante para a caracterização de Quincas como pícaro é a sua determinante rejeição ao trabalho. Lembremos que *Quincas* nasce da morte de Joaquim Soares e enterra junto com ele seu respeitável ofício de funcionário da Mesa de rendas Estadual. A aversão

¹¹ Jorge Amado, 1999, p. 24.

ao labor aproxima-o dos pícaros pela trapaça, pelo engano para obtenção de vantagens. A narrativa amadiana aborda, por vezes, essa condição:

Leonardo vivia no receio de mais uma das dele, de abrir o jornal e deparar com a notícia de sua prisão por vagabundagem, como sucedera uma vez. Nem queria se recordar daquele dia quando, a instâncias de Vanda, andou pela polícia, mandado de um lado para outro, até encontrar Quincas no porão da Central, de cuecas e descalço, a jogar tranquilamente com ladrões e vigaristas.¹²

Outros elementos poderiam ser localizados para aproximar Quincas do personagem picaresco, contudo estes já se fazem relevantes tal caracterização. É importante salientar que a identificação ao pícaro deve reconhecer os traços de distinção, pois Quincas não se apresenta como os pícaros basilares do cânone espanhol. Entretanto não devemos deixar de observar que o momento histórico-social baiano do século XX é completamente diferente, fazendo com que a perspectiva amadiana também seja distinta. A realização picaresca, como afirma González, deve ser “independente de respostas semelhantes a cada contexto histórico”¹³ e é essa variabilidade que possibilita a inserção do personagem de Jorge Amado em um “sistema picaresco” que ultrapassa as fronteiras da Espanha do século XVI.

Sem-Pernas: um pícaro em essência

Ao se realizar qualquer análise acerca de *Capitães da areia* sob a perspectiva do gênero picaresco, salta aos olhos a constituição do personagem Sem-Pernas, menino do bando liderado por Pedro Bala. Ainda que outros personagens possam alçar a tal categoria, Sem-Pernas reúne todas as características basilares do pícaro genuíno, constituído

¹² Jorge Amado, 1999, p. 21.

¹³ Mario González, 1994, p. 282.

na Espanha. Suas características já o aproximam de tal definição:

Era o espião do grupo, aquele que sabia se meter na casa de uma família uma semana, passando por um bom menino perdido dos pais na imensidão agressiva da cidade. Coxo, o defeito físico valera-lhe o apelido. [...] Nunca tivera família. Vivera na casa de um padeiro a quem chamava meu padrinho e que o surrava. Fugiu logo que pôde compreender que a fuga o libertaria. Sofreu fome, um dia levaram-no preso. [...] Em cada canto estava um com uma borracha comprida. As marcas que ficaram nas suas costas desapareceram. Mas de dentro dele nunca desapareceu a dor daquela hora. Corria na saleta como um animal perseguido por outros mais fortes. A perna coxa se recusava a ajudá-lo. [...] A princípio chorou muito, depois, não sabe como, as lágrimas secaram.¹⁴

Guardadas as devidas distinções, Sem-Pernas possui a essência do pícaro clássico espanhol. A narrativa de Jorge Amado delineará a figura de um autêntico pícaro, miserável como os seus antepassados espanhóis na picardia, mas atuante em terras tupiniquins, em um momento histórico bem diferente do da Espanha do século XVI. Guarda histórias de desventuras que se aproximam dos pícaros basilares e supera seus obstáculos com soluções típicas do romance picaresco: trapaça, malícia e deslealdade.

Sua origem se assemelha à de Lazarillo de Tormes. Menino de poucos recursos, tem seu convívio familiar interrompido pelas adversidades de uma vida miserável e passa a viver com tutores que o ensinam as mazelas da vida por meio da violência. Entendeu desde cedo a fuga como instrumento de obtenção da liberdade. A ambiguidade que parece existir nas linhas anteriores é uma construção proposital. É de Sem-Pernas ou Lazarillo que a descrição citada se refere? Essa semelhança demonstra o quão parecida é a trajetória inicial dos personagens.

¹⁴ Jorge Amado, *Capitães da areia*, Rio de Janeiro, Cia. das Letras, 2009, pp. 27-32.

A citação da Lazarillo, logo após a primeira violência do “amo”, que o induziu a uma chifrada de touro, só acentua a similaridade:

deu-me uma grande cabeçada no diabo do touro, deixando-me mais de três dias com a dor da chifrada. [...] Pareceu-me que naquele instante despertei da inocência em que, como criança, estava adormecido. Pensei lá no fundo: “O que ele diz é verdade. Devo abrir bem os olhos e ficar esperto, pois sou sozinho e tenho que aprender a cuidar de mim”.¹⁵

Como será possível observar, em ambos os casos, a pobreza será a mola propulsora da picardia. A injustiça e a desigualdade social tornavam a delinquência uma saída para os desvalidos. Pela necessidade de subsistência, crianças “chegavam aos mercados e se adestravam nas artes que haviam de levá-las ao verdugo, às galeras ou à força. Desde pequenos estavam excluídos da cultura, da comida e da dignidade de seres humanos”¹⁶. Tal descrição, aplicada para caracterizar os pícaros do século XVI da Espanha, não se distancia em nada da constituição que se pode fazer acerca dos capitães de areia da obra de Jorge Amado.

Além disso, outras características picarescas podem ser atribuídas à figura de Sem-Pernas. A itinerância, que marca Quincas Berro d’Água, também pode ser verificada no membro do bando de Pedro Bala. O sentimento de liberdade oferecido pela rua e a revolta em razão das violências sofridas transforma Sem-Pernas em um nômade convicto, a exemplo de Lazarillo, durante a maior parte da narrativa espanhola.

Mesmo quando chegam a uma certa estabilidade, esta nunca se mostra permanente ou duradoura. Lázaro, por exemplo, quando passa a ter um buleiro e, depois, um aguadeiro como amos, já não sofre de fome. Mas não aguenta fixar-se por muito tempo e abandona os dois.

¹⁵ Mario González, “Lazarillo de Tormes: estudio crítico” in Mario Gonzalez (org.), *Lazarillo de Tormes* (Tradução de Heloísa C. Milton e Antonio R. Esteves), São Paulo, Ed. 34, 2005, p. 35.

¹⁶ Francisco Carrillo, *Semiolingüística de la novela picaresca*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 122.

Com Sem-Pernas acontece o mesmo. Ainda que receba o carinho de Dona Ester e veja nela a possibilidade de uma vida melhor, Sem-Pernas opta por permanecer com o grupo, nômade e livre:

Não, não os trairia. Teriam bastado três dias para ele localizar os objetos de valor da casa. Mas a comida, a roupa, o quarto, e mais que a comida, a roupa e o quarto, o carinho de dona Ester tinham feito que ele passasse já oito dias. Tinha sido comprado por este carinho como o estivador fora comprado por dinheiro. Não, não trairia.¹⁷

É possível, ainda, assinalar a astúcia como uma outra marca picaresca em Sem-Pernas. Para se safar de perigos e contratempos, o pícaro se utiliza da esperteza e da ardilosidade. Essa é a sua arma contra uma sociedade que o hostiliza:

Muitas vezes já fizera aquilo: penetrar em casa de uma família como um menino pobre, órfão e aleijado e neste título passar os dias necessários para fazer um reconhecimento completo da casa, dos lugares onde guardavam os objetos de valor, das saídas fáceis para uma fuga. Depois os Capitães da Areia invadiam a casa numa noite, levavam os objetos valiosos, e no trapiche o Sem-Pernas gozava invadido por uma grande alegria, alegria da vingança.¹⁸

De fato, como reflexo de uma sociedade marcada pelo fingimento e pelas aparências, o pícaro se utilizará dos mesmos expedientes – a mentira, o roubo, a trapaça – acrescidos da inteligência e da sagacidade para consumir seus objetivos. Sem-Pernas se utiliza de todos esses recursos que, acrescidos de sua deficiência física, tornam suas habilidades picarescas ainda mais infalíveis.

É importante acrescentar alguns traços que distinguem o personagem de Jorge Amado dos cânones picarescos espanhóis, embora a

¹⁷ Jorge Amado, 2009, p. 120.

¹⁸ Jorge Amado, 2009, p. 114.

aproximação já se mostre evidente nos exemplos fornecidos anteriormente. O relato em primeira pessoa, autobiográfico, traço característico das narrativas picarescas do século XIX, não ocorre em *Capitães da areia*. A própria estrutura do romance amadiano não permitiria tal discurso, pois além da grande quantidade de personagens da narrativa, Sem-Pernas não é sequer o protagonista da obra. Mário Gonzalez, todavia, acrescenta que essa diferença não afasta o romance do picaresco, mas acentua o caráter de atualização das narrativas picarescas, adaptadas ao tempo em que estão inseridas:

Entendemos [...] que a autobiografia não pode ser *conditio sine qua non* para se admitir alguma correspondência entre um texto narrativo e o modelo básico da picaresca. [...] a autobiografia é deixada de lado, às vezes, já no século XVII, em textos que a tradição sempre integrou na picaresca.¹⁹

Um outro ponto de distinção está na ausência de um projeto de ascensão pela trapaça, característica dos pícaros basilares. Nestes, os roubos, enganos e malfeitos visam a conduzir o pícaro a uma posição na sociedade “séria”, visam a tornar o pícaro um “homem de bem”. Sem-Pernas não ambiciona tal posto, prefere morrer a se curvar e não enxerga na sociedade em que vive condições para isso. Salvador não é a Espanha do século XVI:

Apanhara na polícia, um homem ria quando o surravam. Para ele é este homem que corre em sua perseguição na figura dos guardas. Se o levarem, o homem rirá de novo. Não o levarão. Vêm em seus calcanhares, mas não o levarão. Pensam que ele vai parar junto ao grande elevador. Mas Sem-Pernas não para. Sobe para o pequeno muro, volve o rosto para os guardas que ainda correm, ri com toda a força do seu ódio, cospe na cara de um que se aproxima estendendo os braços, se atira de costas no espaço como se fosse um trapezista de circo.²⁰

¹⁹ Mario González, 1994, p. 292.

²⁰ Jorge Amado, 2009, p. 243.

Com efeito, Sem-Pernas realiza menos que todos os pícaros. Lázarillo obtém um ofício estável e casa-se. Galvez, pícaro contemporâneo, consegue, mesmo que temporariamente, criar uma nação picaresca. Sem-pernas, talvez por sua pouca idade e por seu espírito de liberdade, conseguiu pouco, mas conquistou o que buscava: viver livremente e não mais padecer nas mãos dos guardas algozes. Não chegou a ser homem de bem, mas foi homem livre.

Conclusão

Das observações realizadas sobre as obras de Jorge Amado, analisadas sob o prisma do gênero picaresco, é válido concluir que há, efetivamente, uma nova seara a se desvendar. Pouco ainda se investigou acerca dos elementos picarescos no universo narrativo amadiano. Este trabalho espera ter contribuído para demonstrar a relevância de um estudo mais amplo em relação às influências picarescas na constituição dos personagens de Jorge Amado.

O gênero picaresco há muito deixou de ser entendido como um fenômeno isolado, como uma modalidade espanhola de narração do século XVI que lá se encerrou. Muitos especialistas observam o estilo picaresco como um sistema literário complexo, vivo e saudável. Jorge Amado contribuiu ativamente com este sistema, inserindo, ao lado de autores como Mário de Andrade, Márcio Souza, Ariano Suassuna, a literatura brasileira no panorama picaresco universal.



**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do
Projeto «UID/ELT/00077/2013»**



BRASIL
PORTUGAL
AGORA



Organização: _____



Parcerias / Apoios: _____

